Bianco & Nero

Bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema

Gennaio-Febbraio 2002

Cinema muto giapponese

Gli esordi di Jacques Demy

Pubblicità d'autore

Soggettive: Paolo Benvenuti

La musica in «Eyes Wide Shut»

Zavattini e Bazin: un epistolario

1

2 0 0 2

Bianco & Nero

Edizioni
B&N

Bianco & Nero
SOMMARIO 1/2002

Taki no shiraito di Mizoguchi Kenji

Voci, generi e identità
Aspetti del cinema muto giapponese

Dario Tomasi

La retrospettiva dedicata al Giappone dall'ultima edizione delle Giornate del Cinema Muto di Pordenone, tenutasi a Sacile dal 13 al 20 ottobre 2001, offre l'opportunità di prendere in esame alcune caratteristiche di questa importante stagione della storia del cinema[1]. Non è scopo di questo articolo ricostruire nel suo complesso la realtà del muto giapponese, né esaminare nelle sue ampie articolazioni la retrospettiva di Sacile. Più semplicemente, sulla base di alcuni dei film e degli eventi che hanno segnato le Giornate, vorremmo individuare e provare a definire alcuni aspetti di tale realtà, vuoi per la loro indubbia rilevanza, vuoi perché ancora non sufficientemente conosciuti. Al primo ambito appartengono le riflessioni sul ruolo dei narratori, i cosiddetti *benshi*, che hanno di fatto determinato alcune caratteristiche strutturali del muto giapponese, contribuendo a segnarne la specificità; del secondo gruppo, invece, fanno parte le osservazioni su alcuni filoni della produzione giapponese muta, sia nell'ambito dei film d'ambientazione storica (*jidaigeki*), sia in quello dei film d'ambientazione contemporanea (*gendaigeki*). Dei film storici prenderemo in esame i filoni del cosiddetto *jidaigeki* nichilista e della parodia del genere, concentrandoci soprattutto sulle opere di Itō Daisuke e Itami Mansaku. Tra i film d'ambientazione contemporanea, invece, ci soffermeremo essenzialmente sullo *shinpageki* (dramma *shinpa*) e sui *nansensumono* (film non-senso), con un occhio di riguardo ai lavori di Saitō Torajiro e Naruse Mikio.

I «poeti dell'oscurità»[2]

Un aspetto da cui è impossibile prescindere per una comprensione del cinema muto giapponese è quello rappresentato dai *benshi* o *katsuben*, i narratori che accompagnavano dal vivo le proiezioni. Sin dalla loro comparsa, in occasione delle prime proiezioni di film occidentali, questi «poeti dell'oscurità», come amavano definirsi, operavano su livelli ben distinti: recitavano i dialoghi fra i personaggi, narravano la storia, la interpretavano – risolvendone possibili ambiguità – e la commentavano se-

condo la propria personale visione del mondo[3]. Sebbene il fenomeno non fosse estraneo alle cinematografie occidentali, in nessun altro paese al mondo esso raggiunse proporzioni pari a quelle toccate in Giappone. Tanto che, in alcuni casi, il vero spettacolo era rappresentato, più che dal film, dalla performance dello stesso *benshi*, la cui popolarità poteva superare quella delle star dell'epoca: nei manifesti affissi all'ingresso dei cinema, il suo nome, era, talvolta, scritto a caratteri più grandi di quelli usati per il titolo del film o per il nome degli attori.

Fra le ragioni del radicarsi del *benshi* nella pratica cinematografica giapponese c'è sicuramente l'ampia diffusione che, nella cultura nipponica, hanno da sempre avuto le arti di narrazione orale, sia in commistione con altre forme d'espressione – come era avvenuto nel teatro con il nō, il kabuki e il *bunraku* (il teatro delle marionette) – sia autonomamente. In quest'ultimo ambito, va ricordato almeno il *kōdan*, formatosi nel XIV e XV secolo sulla lettura di testi epici ed evolutosi, poi, attraverso un repertorio autonomo di storie incentrate su eroici samurai e *rōnin* (samurai senza padrone e, quindi, privi di salario e allo sbando), ma anche su vicende di amore, crimini e fantasmi, guadagnandosi un vasto successo di pubblico e costituendo un repertorio cui attinsero ampiamente sia il teatro sia il cinema popolari.

Un altro fenomeno importante, che sta alle radici del fenomeno dei *benshi*, è quello degli *utsushi-e* (immagini proiettate), uno spettacolo di lanterne magiche in cui diversi personaggi di una storia erano dipinti su lastre di vetro e proiettati da dietro uno schermo di carta. Ogni personaggio aveva il suo proiettore, manovrato da un operatore, e diverse erano le lastre che lo rappresentavano secondo lo sviluppo del racconto. Due ulteriori proiettori, sistemati a destra e a sinistra dello schermo, servivano ad abbozzare un minimo di scenografia. Anche questi spettacoli, il cui repertorio derivava ancora una volta dal *kōdan*, il kabuki e il *bunraku*, si avvalevano di un narratore, a volte coadiuvato dagli stessi proiezionisti che davano voce ai vari personaggi. Da tutte queste diverse forme di narrazione orale, autonome o combinate con altri media, si forma lo stile vocale del *benshi*, solitamente distinto in due diversi modi, quello cantato (*utau*) e quello parlato (*kataru*).

Recitando i dialoghi dei diversi personaggi del film, il *benshi* contribuiva a determinarne, attraverso il tono della voce, certi caratteri secondo moduli fissi e stereotipati, così come ad esprimerne determinate emozioni. In quanto narratore, il *benshi* trattava la storia come qualcosa di già accaduto, forniva dettagli non esplicitati, offriva esposizioni ritenute necessarie, legava fra loro le scene, indicava i moventi dei personaggi. Si creava così una continua tensione fra ciò che il pubblico vedeva e ciò che, invece, sentiva dire dal *benshi*. Inoltre – e qui è in gioco un aspetto fondamentale del cinema muto giapponese – gli stessi sceneggiatori e re-

Chūji tabi nikki di Itō Daisuke

gisti finivano col realizzare i loro film tenendo conto che eventuali ambiguità o lacune dal punto di vista narrativo avrebbero poi potuto essere risolte dagli stessi *benshi*. Il che spiega come, visti oggi senza l'ausilio di un narratore, certi film muti giapponesi appaiano abbastanza oscuri dal punto di vista dello sviluppo narrativo.

Il cinema muto giapponese, nelle sue originarie condizioni di fruizione, può così essere considerato come un'*opera aperta*, in cui l'immagine filmica è sottoposta a un processo di destrutturazione e ricodificazione ogni volta diverso a seconda del *benshi*, deputato al commento, che reagisce alla visione come un normale spettatore e trasmette la sua reazione agli altri spettatori[4].

In sostanza il *benshi* ribadisce la centralità del ruolo del narratore nella cultura tradizionale giapponese e nega la natura indifferenziata dello spettacolo cinematografico, per cui ogni proiezione è uguale a un'altra, riproponendo, invece, una condizione di fruizione dell'opera precedente l'epoca della sua riproducibilità tecnica, fondata *ancora*, o *di nuovo*, sull'*hic et nunc*.

L'avvento del sonoro determinò, e non poteva essere altrimenti, la progressiva fine dei *benshi*, nonostante la loro strenua opposizione[5]. Questa scomparsa viene salutata spesso in termini positivi, in quanto è

Kuma no deru kaikonchi di Suzuki Shigeyoshi

opinione comune ritenere che «la presenza del *benshi* ritardò le innovazioni nei movimenti di macchina e nelle tecniche di montaggio così come erano esplorate all'estero, poiché i registi giapponesi si affidavano ai *benshi* per provvedere alla necessaria continuità narrativa»[6]. L'importanza del *benshi* finiva, insomma, per eclissare il ruolo sempre maggiore che registi e sceneggiatori venivano ad assumere nella realizzazione di un film[7], e, soprattutto, arrivava a *strappare* loro l'opera, proponendosi in qualche modo come una nuova sorgente di senso, col vantaggio di intervenire alla fine del processo e godere, quindi, del privilegio dell'*ultima parola*, nel significato letterale dell'espressione.

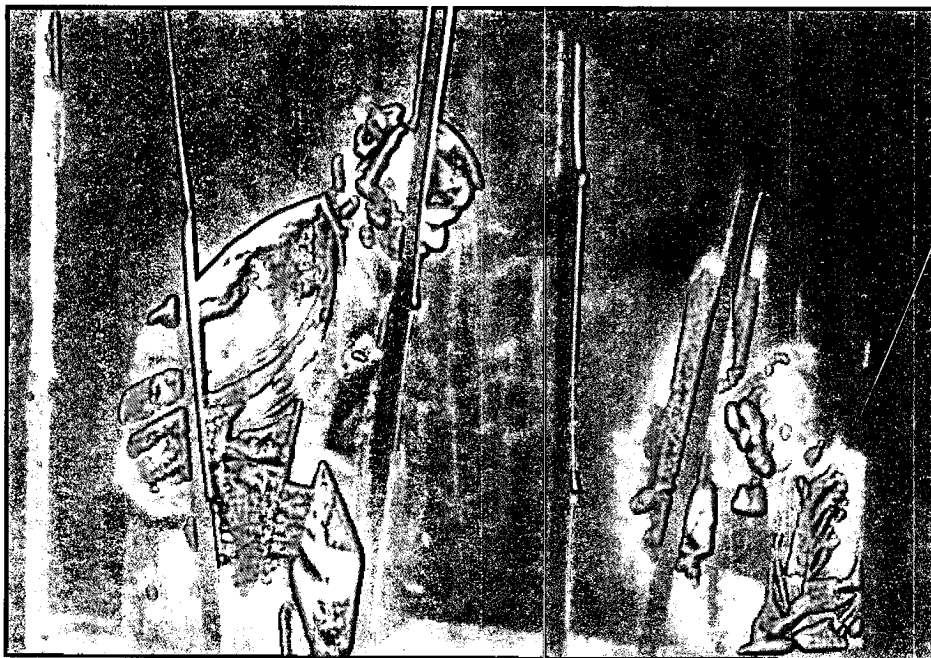
Contro questa realtà si sviluppò, negli anni '10 del secolo scorso, il cosiddetto *Jun'eigageki undō* (movimento del cinema puro) che, oltre a lottare contro il predominio del *benshi*, cercava di contrastare anche altre abitudini dell'industria cinematografica dell'epoca, come la tendenza generalizzata ad affidarsi a soggetti preesistenti, spesso di tipo teatrale, e l'uso degli *oyama* o *onnagata* (attori maschili che interpretano ruoli femminili, secondo la tradizione del teatro giapponese)[8]. La nozione di cinema puro è presente nella storia della cinematografia giapponese come in quella delle cinematografie occidentali, ma con una differenza essenziale, dovuta proprio alla presenza del *benshi*. Se in Occidente, infatti, la nozione di cinema puro spingeva verso la realizzazione di opere totalmente vi-

sive, capaci di ridurre drasticamente, o addirittura di eliminare, la presenza di didascalie, in Giappone, proprio per sottrarre il film al controllo del *benshi*, si optava per una strategia opposta, cioè quella di un uso più frequente delle didascalie al fine di far avanzare la storia in piena autonomia e sottrarla così al controllo del narratore.

Tuttavia, anche prescindendo dall'importante legame con la tradizione culturale e dalla specificità che i *benshi* hanno finito col conferire al cinema muto giapponese – valga per tutte quell'allusività che è, ancora oggi, un tratto forte dell'identità espressiva del cinema nipponico –, non si può pensare alla loro presenza solo come a un fenomeno di tipo conservatore, se non addirittura reazionario. Ciò, paradossalmente, è evidente proprio negli anni dell'avvento del sonoro. Come nota infatti Satō Tadao, fu proprio grazie alla tradizione dei *benshi* che il cinema giapponese visse nel passaggio al parlato meno traumi degli altri paesi e non fu affatto costretto a far ricorso a elementi provenienti dal teatro[9]. Grazie ai *benshi*, infatti, la parola nel cinema giapponese non era mai mancata, come ha affermato il regista Inagaki Hiroshi: «Sebbene i film fossero muti, il cinema giapponese possedeva sin dalle origini qualcosa chiamato *katsuben*. A causa di ciò, noi registi giapponesi eravamo consapevoli che quando si andava al cinema le voci dei personaggi uscivano dallo schermo. Potremmo forse arrivare a dire che il cinema giapponese non ha mai avuto un periodo muto»[10].

Dentro il *jidaigeki*: nichilismo e parodie

Sono più di seimila i *jidaigeki* girati in Giappone fra il 1908 e il 1945. Dal 1926 al 1940, i film in costume oscillano fra il 46 e il 56% della produzione complessiva, con una media annuale pari al 51%[11]. L'alto numero di *jidaigeki* realizzati non era determinato solo da ragioni legate alla tradizione culturale nipponica, alle preferenze del pubblico o alla volontà delle maggiori compagnie, ma anche da fattori, per così dire, di ordine strutturale. La diffusione del doppio programma, che prevedeva la proiezione di un *jidaigeki* assieme a quella di un *gendaigeki*, tendeva a favorire un certo equilibrio nell'ambito della produzione complessiva dei due generi. Si deve tener conto, inoltre, della diffusione di alcune piccole società indipendenti specializzate nella realizzazione di *jidaigeki* a basso costo[12]. Questi film, che avevano una durata non superiore all'ora e raccontavano storie assai semplici, dove il male si opponeva nettamente e radicalmente al bene, erano destinati soprattutto al pubblico rurale e a quello infantile.

Il *jidaigeki* delle origini e di buona parte dell'epoca del muto traeva i propri materiali dal mondo dei già citati *kōdan*, oltre che dal teatro kabuki, proponendo così storie assai familiari al pubblico[13] e avvalendosi

Jūjirō di Kinugasa Teinosuke

(non senza eccezioni, come più avanti vedremo) di un'ideologia complessivamente costruita su valori feudali, come quelli dell'onore, della pietà filiale, della fedeltà e della virtù, che saranno facilmente strumentalizzati dalla politica del nazionalismo, prima, e da quella dell'imperialismo, poi.

Nel corso degli anni '20 il genere inizia già a presentare delle trasformazioni significative, che tuttavia lo riguardano solo in parte e non nel suo complesso. Da un lato, sul piano stilistico, si registra un certo allontanamento dai modelli del kabuki, col progressivo abbandono, ad esempio, oltre che della già citata presenza degli *aoyama*, di quella dei *tachimawari*, le pose fisse degli attori kabuki, che tanto fascino conferiscono a questo genere teatrale, a favore di scene più rapide e, in rapporto agli standard dell'epoca, più realistiche. Dall'altro, alle trasposizioni dei racconti *kōdan*, finiscono per affiancarsi quelle da romanzi veri e propri, che attribuiscono ai film una più profonda dimensione drammatica e psicologica. I soggetti si fanno più elaborati, i personaggi più complessi, le sceneggiature più articolate, la messa in scena e la regia più attente. Permangono sì modelli narrativi ed eroi tipici del decennio precedente, ma si afferma anche un nuovo sottogenere, quello dell'eroe nichilista, che rifiuta l'ideologia dominante, dimostra la precarietà dei valori feudali, esalta in una certa misura la ribellione all'autorità[14].

Ispirati al modello letterario del *Daibosatsu tōge* (Il passo del grande Buddha) di Nakazato Kaizan, la cui stesura completa coprì un arco di

trent'anni, dal 1913 al 1944, si diffondono così sugli schermi giapponesi le immagini degli eroi nichilisti, il cui capostipite è il protagonista di *Orochi* (Il mostro/Il drago, Futagawa Buntarō, 1925), interpretato e prodotto da una delle maggiori star dell'epoca, Bandō Tsumasaburō. Heisaburō, il giovane samurai protagonista della storia ambientata all'inizio del '700, è ripetutamente vittima di una serie di ingiustizie che lo conducono verso una vera e propria discesa agli inferi, attraverso una struttura narrativa che procede per blocchi sostanzialmente autonomi, ognuno dei quali si chiude con un nuovo sopruso di cui l'eroe è vittima e che perlopiù si identifica con il suo arresto[15]. Le immagini di Heisaburō che vagabonda lacero e senza speranza, la sua indignazione quando un samurai, dopo avergli involontariamente gettato addosso del brodo, si rifiuta di scusarsi con chi ritiene poco più che un mentecatto, il modo scoordinato eppure fiero con cui si batte riuscendo comunque a tenere testa a decine e decine di rivali, costituiscono dei veri e propri punti di riferimento di tutti i *jidaigeki* nichilisti a venire. Cosa che vale anche per l'interminabile carrellata dall'alto che accompagna il combattimento conclusivo e che fa della scena, sul piano stilistico, uno dei momenti più affascinanti dell'intera storia del genere.

Il *jidaigeki* nichilista fu popolare soprattutto nel corso degli anni '20, in un periodo instabile socialmente ed economicamente – inflazione, recessione, depressione – in cui lo spettatore poteva facilmente identificarsi con la vittima innocente del potere corrotto e della povertà, che si trasformava in eroe grazie a una coraggiosa quanto inutile ribellione[16] dall'esito fatale. Nel ricostruire il clima di quegli anni, il critico giapponese Iwasaki Akira sottolinea come il grande terremoto del Kantō, del 1923, non solo determinò un importante riassetto nell'ambito dell'industria cinematografica, ma generò anche delle conseguenze di tipo psicologico. Se da una parte, infatti, la rapida ricostruzione di Tokyo fu vissuta dai giapponesi come segno di grande capacità di reazione, dall'altra il terribile disastro generò un sentimento di pessimismo che si trasformò in un atteggiamento nichilistico o in un nuovo e più critico sguardo nei confronti della società, e, per alcuni, determinò l'adesione al marxismo. Così, anche fra gli intellettuali di sinistra, l'eroe nichilista godette di una certa fortuna: in esso, infatti, era colto il simbolo di una speranza di ribellione che sopravviveva alla sconfitta dei movimenti di sinistra schiacciati dalla repressione militaristica[17].

Uno degli autori più rappresentativi del filone, nonché uno dei maestri del *jidaigeki* classico, fu Itō Daisuke, che riuscì a fondere la poetica del nichilismo con una dura invettiva contro i valori del feudalesimo, come testimonia fra gli altri *Zanjin zamba ken* (La spada assassina di uomini e squartatrice di cavalli, 1930), che narra la storia di un *rōnin* il quale finisce con l'aiutare i contadini nella loro ribellione contro l'autorità. Insieme a *Rōningai* (La via dei samurai senza padrone, 1928) di Makino

Masahiro, anch'esso assai critico nei confronti dei valori della tradizione, il film anticipa certi significativi sviluppi del *jidaigeki* della seconda metà degli anni '30, nella direzione di un radicale ripensamento dell'epoca feudale del Giappone. Questi e altri film testimoniano dello stretto legame che si instaurò tra il *jidaigeki* nichilista e i movimenti di ispirazione marxista che attraversarono il Giappone degli anni '20.

Dei tre film di Itō presentati nel corso delle Giornate del Cinema Muto, almeno due, *Chūji tabi nikki* (Il diario di viaggio di Chūji, 1927) e *Oatsurae Jirokichi goshi* (Il cavalleresco ladro Jirokichi, 1931), possono essere iscritti al filone nichilista. Delle tre parti che formavano *Chūji tabi nikki* sopravvivono solo un episodio della seconda e circa una metà della terza, quella più evidentemente contrassegnata da un cupo nichilismo. Le scene esistenti sono comunque sufficienti per apprezzare il valore dell'opera, come testimoniano, ad esempio, la sequenza delle botti e quella dei bambini che giocano a guardie e ladri, entrambe esplicitamente costruite sulla figura del cerchio. Nell'epilogo della vicenda, Chūji, ormai paralizzato, è costretto ad assistere dal letto di morte allo strenuo combattimento dei suoi ultimi fedeli, spiando ciò che accade attraverso un'apertura rettangolare. Le sue soggettive – quasi una decina – modificano nei fatti il formato dell'immagine, "abbassandola" e "allargandola", creando così un "effetto *scope*" che, da un lato, ricorda il palcoscenico largo del teatro kabuki e, dall'altro, anticipa futuri sviluppi della tecnica cinematografica.

Oatsurae Jirokichi goshi è un'altra discesa agli inferi, anche se il tragico epilogo, con l'arresto e l'esecuzione capitale di Jirokichi, è affidato alla didascalia conclusiva. Del film colpiscono l'uso insistito dei dettagli, la brevità dei piani ravvicinati e le ricorrenti immagini notturne delle lanterne degli uomini che stanno braccando il protagonista, il quale riuscirà a salvarsi dall'assedio finale solo grazie al sacrificio della donna cui egli stesso aveva in precedenza salvato la vita.

Dal punto di vista stilistico e narrativo il filone nichilista, tuttavia, non apportò particolari modifiche al genere che lo comprendeva: un ruolo chiave continuava ad essere assunto dalle scene di combattimento[18], la velocità di ripresa era spesso accelerata per dare maggior incisività alle sequenze d'azione, le angolazioni erano notevolmente accentuate, come frequente era il ricorso ad elaborati movimenti di macchina che seguivano in campo medio e lungo le scene di duello; ricorrente, infine, era l'uso delle didascalie con caratteri distorti o ingranditi. Proprio riferendosi in modo esplicito alle scene di combattimento dei film di Itō, David Bordwell propone la definizione di "stile calligrafico", caratterizzato da un andamento frenetico, quasi barocco, pieno di energiche figure in movimento, con un montaggio rapido e discontinuo e, soprattutto, il già citato ricorso a spettacolari movimenti di macchina dove tutto è sacrificato all'espressione dell'azione dinamica[19].

Ishikawa Goemon no hōji di Saitō Torajirō

A fianco dell'eroe nichilista permangono, naturalmente, anche eroi più tradizionali come il nobile uomo di spada, il patriota[20] e lo yakuza viaggiante[21], ma con l'inizio degli anni '30 (quelli dell'ultimo periodo del muto giapponese) vediamo affacciarsi un nuovo tipo di personaggio e una nuova tendenza, che rifiutano quelli che sino a quel momento erano stati i due aspetti dominanti del *jidaigeki*: il supereroe e le scene di combattimento. Nasce in sostanza una figura di antieroe, che ha le caratteristiche di un semplice essere umano. Pur costituendo una piccola percentuale del *jidaigeki* degli anni '30, questi film rappresentano l'ultimo vero e proprio sviluppo creativo del genere, almeno sino agli anni '50, e, soprattutto, l'instaurarsi di uno stretto rapporto fra il genere stesso e il cinema d'autore. Protagonisti di questo sviluppo creativo sono, più di altri, Itami Mansaku e Yamanaka Sadao, sebbene quest'ultimo lavori soprattutto nell'ambito del sonoro. Itami costruisce ironiche parodie dei modelli tradizionali, dal tono esplicitamente antifeudale, sottolineando l'assurdità di motivi chiave del genere, come quelli della vendetta e della fedeltà, e ridicolizzando spesso la figura del leggendario uomo di spada.

Manifesto di *Chūji tabi nikki* di Itō Daisuke

Tutto ciò è evidente in *Kokushi musō* (L'impareggiabile patriota, 1932), interpretato e prodotto da una delle grandi star del *jidaigeki*, Kataoka Chiezo. Del film sopravvivono solo alcuni frammenti (una ventina di minuti in tutto), sufficienti tuttavia a coglierne la caustica irriverenza. *Kokushi musō* è una parodia dei racconti *kōdan*, quasi uno *slapstick* in cui una coppia di impostori decide di trovare il sosia di un celebre uomo di spada, Isenokami, per vivere così alle sue spalle. Quando il vero Isenokami incontra il vagabondo suo sosia e lo sfida a duello finirà, clamorosamente, con l'avere la peggio, e deciderà così di trascorrere due anni sulle montagne per perfezionare la propria tecnica.

Dentro il *gendaigeki*: il melodramma *shinpa* e le commedie *nansensumono*

Il teatro *shinpa* (nuova scuola) rappresenta un elemento fondamentale per la comprensione di buona parte del cinema muto giapponese. Nato verso la fine degli anni '80 dell'800 come un movimento teatrale teso a svecchiare gli ormai antiquati modelli del kabuki, lo *shinpa* aveva finito progressivamente col costituire un ampio repertorio di vicende melodrammatiche basate su storie contemporanee e, spesso, ispirate ai modelli del teatro occidentale. Tuttavia, al di là della dichiarata volontà di rinnovare la secolare tradizione del kabuki, lo *shinpa* ne aveva di fatto riproposto molti caratteri, come la rappresentazione tragica dell'amore, vissuto spesso come senso di colpa e destinato a un tragico epilogo; il conflitto fra *giri* (dovere sociale) e *ninjō* (sentimenti personali); la presenza del *nimaime* (lett. «secondo nome»), ovvero di quel personaggio tipico della tradizione kabuki contrapposto all'eroe virile, il *tateyaku* (lett. «ruolo principale»), da cui si differenzia per l'animo gentile, il carattere debole, la propensione alla malinconia e una maggiore disponibilità ai rapporti sentimentali con l'altro sesso, anche se segnata dall'incapacità di rendere felice la donna amata; una concezione del rapporto fra i due sessi fondata sul sentimento dell'*amae* (bisogno di protezione), in cui, tendenzialmente, l'uomo cerca nella donna più una figura di madre che non di amante[22].

Il repertorio e i caratteri *shinpa* trapassarono, quasi senza soluzione di continuità, in molti film muti giapponesi d'ambientazione contemporanea, soprattutto a partire dal 1908, periodo in cui il teatro *shinpa* si trovava in una fase di stagnazione. L'identificazione fra le due realtà, quella teatrale e quella cinematografica, era tale che il termine *shinpageki* (dramma *shinpa*) definiva, in quel periodo, l'intera produzione di film d'ambientazione contemporanea, e solo nel 1927 sarà definitivamente sostituito dal più "moderno" *gendaigeki*[23]. Va tuttavia precisato come, in quegli anni, l'uso del termine *shinpa* fosse piuttosto impreciso e venisse utilizzato sia per produzioni drammatiche di origine teatrale, sia per commedie e ogni altro tipo di storia ambientate dopo il 1880[24].

Centro vitale della produzione *shinpa* furono, almeno nel primo periodo, gli studi Mukojima di Tokyo della Nikkatsu.

Il giovane Mizoguchi fu uno dei registi di maggior rilievo del cinema *shinpa*, come testimoniano i tre film tratti da altrettante opere di uno dei maestri letterari del genere, Izumi Kyōka: *Nihonbashi* (id., 1929), *Taki no shiraito* (Il filo bianco della cascata,.1933) e *Orizuru Osen* (Osen delle cicogne di carta, 1934)[25]. Ad accomunare questi film, nota Satō Tadao, c'è il ricorso a un identico modello narrativo in cui giovani uomini arrivano al successo professionale grazie all'aiuto di donne che si sacrificano per essi al punto da rovinare la loro stessa vita, determinando così un terribile senso di colpa negli uomini amati, il tutto in una spirale senza via d'uscita alcuna[26].

Ma quelli di Mizoguchi sono già degli *shinpageki* tardivi; ai primi anni '20, invece, appartengono i tre film presentati a Sacile, nel corso delle Giornate del Cinema Muto: *Kantsubaki* (Camelia invernale, Hatanaka Ryōha, 1921), *Hototogisu* (Il cuculo, Ikeda Yoshinobu, 1922) e *Kohitsuji* (L'agnello, Kaku Zanmu, 1923). Prodotto dalla Kokkatsu, una delle compagnie più attive in quegli anni, *Kantsubaki* affronta in modo abbastanza esplicito il tema delle differenze sociali narrando la storia di un'umile domestica che, a servizio in una casa aristocratica, crede che un conte si sia innamorato di lei e scambia per giochi di seduzione quelle che in realtà non sono che umilianti derisioni (valga per tutte la scena in cui l'uomo, davanti a diverse persone, si toglie un anello dal dito per infilarlo in quello della ragazza). Nell'equivoco cade tuttavia anche un violento cocchiere, innamorato a sua volta della domestica. Quando l'uomo, ubriaco, vuole farsi giustizia, il padre della donna, nel tentativo di fermarlo, finisce con l'ucciderlo, in un esempio indicativo di quell'accumulo di tragici eventi ed equivoci tipico dello *shinpageki*.

Hototogisu, scritto nel 1898 da Rōka Tokutomi e più volte portato sullo schermo, è uno dei testi classici della letteratura *shinpa*. La storia è quella di una donna sposata che, ammalata di tubercolosi, è costretta dalla suocera a divorziare prima di morire in solitudine. Fra le scene più note del film quella della coppia sulla spiaggia di Zushi, frequentemente intervallata dalle immagini delle onde che si frangono sugli scogli, e quella, protratta a lungo, dell'agonia della protagonista, sul letto di morte, sotto gli occhi impotenti dei suoi cari.

Uno *shinpageki* dall'insolito lieto fine è, invece, *Kohitsuji*, considerato all'epoca, anche per questa ragione, un esempio di cinema influenzato dai modelli occidentali. La storia è ancora una volta quella di un amore impedito che si sviluppa tra città e campagna, fra un giovane studente, deluso a causa dell'amore non corrisposto per una ballerina, e la figlia di un fattore che finirà per diventare domestica della stessa ballerina. Stilisticamente il film è rappresentativo per il suo uso, comune a

Keisatsukan di Uchida Tomu

molto cinema giapponese dell'epoca, di raccordi sull'asse in avanti con dissolvenza incrociata e ripetuti flashback.

Nell'ambito della produzione *gendaigeki* un ruolo di primo piano è sempre stato svolto dalla Shōchiku, grazie anche alla collaborazione di registi come Ozu Yasujirō, Gosho Heinosuke, Shimizu Hiroshi e Shimazu Yasujirō. Nei suoi studi di Kamata e Ōfuna, nasce e si sviluppa il cosiddetto *shomingeki* (dramma della gente comune), dedicato alla realtà della piccola borghesia e degli strati più umili della società, alle contraddizioni della vita familiare, ai problemi del lavoro e della disoccupazione, spesso trattati attraverso un sottile equilibrio fra i modi della commedia e quelli del dramma. Talvolta, tuttavia, è uno dei due modi a prevalere, e quando è il primo a farlo, lo *shomingeki* si corrompe o addirittura si trasforma nel *nansensumono* (film non-senso). Per quanto difficilmente delimitabile in rigidi confini, il *nansensumono* è indubbiamente debitore dello *slapstick* americano e il fatto non deve assolutamente stupire, in quanto gli anni '20 della società e della cultura giapponese sono quelli assai *liberal* di uno sfrenato processo di modernizzazione e occidentalizzazione, che si sviluppa in particolare dalla già citata ricostruzione di Tokyo dopo il terremoto del Kantō del 1923. Cinema[27], sale da ballo, teatri di rivista, caffè, bar: la nuova Tokyo non ha, sotto molti aspetti, nulla da invidiare alle grandi metropoli america-

Keyamura Rokosuke di Ishida Tamizo

ne ed europee. Le vie cittadine e i giornali, che raggiungono in quegli anni tirature vertiginose, sono pieni di pubblicità ispirate a modelli occidentali, modelli che influenzano notevolmente anche la nuova letteratura popolare. Radio e fonografi diffondono ovunque la musica leggera occidentale e i successi di quella giapponese che a essa spesso si ispira. Si affermano nuovi soggetti sociali che, come quelli dei *sararimen* (*salary men*), della *moga* (*modern girl*) e dei piccoli gangster, riempiono le pagine e gli schermi della cultura polare dell'epoca, come fra l'altro è testimoniato da molti dei film dei giovani Ozu e Mizoguchi. Lo stesso vale anche per gli oggetti di consumo: un esempio fra i tanti, quello degli occhiali con montatura rotonda colorata di nero, ispirati a Harold Lloyd e chiamati dai giapponesi *roido*. In sostanza, è solo tenendo conto di questa realtà contestuale che il cinema muto giapponese può essere effettivamente compreso, colto nella sua dimensione internazionale e nei suoi rapporti col cinema americano che ha fornito ad esso, ai suoi registi come ai suoi spettatori, modelli standard ed esempi disparati. Senza che ovviamente tutto ciò ci porti a dimenticare

il legame che questo cinema comunque mantiene con la propria specifica tradizione culturale[28].

Fra le "scoperte" più piacevoli delle Giornate del Cinema Muto ci sono certamente stati i film, prodotti dalla Shōchiku, di Saitō Torajirō e, in particolare, *Kodakara sodo* (Che ricchezza sono i bambini, 1935), divertente esempio di commedia dell'assurdo in cui i modi dello *shomingeki* si fondono con quelli del *nansensumono*. Al centro della vicenda un padre di famiglia, Fukuda, i suoi sei figli e la moglie di nuovo incinta. Il film è tutto un susseguirsi di gag esilaranti e imprevedibili, che si intrecciano alla rappresentazione di una realtà a dire il vero piuttosto drammatica (miseria, disoccupazione, disagio ecc.). Quando la donna ha le doglie, l'uomo, caricatosi sulle spalle un paio di figli, corre a chiamare l'ostetrica, la quale però si rifiuta di intervenire perché ancora non le sono stati pagati i precedenti parti. Mentre Fukuda cerca in qualche modo di procurarsi del denaro, i figli, ormai più che esperti, preparano tutto l'occorrente per il parto della madre, anche se provocano, di tanto in tanto, qualche guaio di troppo, come quando finiscono con l'accapigliarsi sul pancione della donna. Dopo aver salvato un bambino da un incendio, ma solo per intascare una ricompensa che tuttavia finirà, letteralmente, in fumo, il padre si introduce furtivamente in una ricca casa con l'intenzione di rubarvi del denaro. Qui troverà, ancora, una donna con le doglie. L'uomo si mette ad assisterla e, grazie alla sua esperienza, riesce a far nascere il bambino: solo per rendersi conto che quella, in realtà, non è affatto sua moglie. Alla fine Fukuda riuscirà a trovare il denaro necessario non per uno ma per un intero corteo di ostetrici e ostetriche, che potranno così assistere la moglie nel suo dare alla luce... tre gemelli.

Melodramma, *shomingeki* e *nansensumono* si intrecciano anche in *Koshiben ganbare* (Servitore lavora sodo/Ode per un venditore, 1931) un altro film della Shōchiku, diretto da Naruse Mikio, uno dei maestri del cinema giapponese, noto soprattutto per i suoi film drammatici degli anni '50. *Koshiben ganbare* presenta, nel tema delle umiliazioni che un padre deve subire per mantenere la famiglia, forti analogie con uno dei film più apprezzati di Ozu, *Umarete wa mita keredo* (Sono nato ma, 1932), che in più di un aspetto viene qui anticipato. Protagonista della storia è un modesto agente assicurativo che cerca di convincere il figlio ad essere più condiscendente nei confronti di un suo amichetto alla cui madre spera di stipulare un'assicurazione. Le gag del film riescono perfettamente a integrarsi con la rappresentazione delle dure condizioni di vita della piccola borghesia giapponese. Per sfuggire a un esattore il padre si nasconde dentro un armadio, dove però troverà il figlio che non perde l'occasione per chiedergli: «Perché non mi compri un regalo?». Quando l'uomo, per accattivarsi le simpatie dei figli della signora cui deve stipulare la polizza, dà loro delle monetine, questi tirano fuori dalle tasche delle monete di dimensioni e va-

lore ben maggiori, disdegnando quelle offerte dal protagonista. Alla fine un bambino viene investito da un treno e l'uomo si darà un gran da fare per ritrovare il figlio della signora ricca e riportarlo a casa, ma solo per scoprire che la vittima dell'incidente altri non era che suo figlio.

Kodakara sodo e *Koshiben ganbare* non sono che due fra i tanti esempi di quell'anomala commistione fra dramma e commedia tipica dello *shomingeki* e dei suoi rapporti col *nansensumono*, che hanno contraddistinto molti dei film della Shōchiku, riuscendo a conferire tratti comuni ad opere dirette da registi anche molto diversi fra loro, in uno dei casi più felici della storia del cinema giapponese di cooperazione fra volontà industriale e cinema d'autore.

1. Va tuttavia notato come il muto giapponese sia innanzitutto un pianeta sommerso, dal momento che meno del quattro per cento dei film giapponesi realizzati sino al 1945 sono oggi conservati (cfr. Penelope Houston, *Keepers of the Frame: The Film Archives*, BFI Publishing, London, 1994, p. 69).

2. L'occasione per queste brevi riflessioni sul ruolo del *benshi* nel cinema muto giapponese è costituita dalla performance di Sawato Midori che, nella sua veste di narratrice, ha accompagnato la proiezione di *Orochi* (Il mostro, Futagawa Buntarō, 1925) in occasione dell'ultima edizione delle Giornate del Cinema Muto. Allieva dal 1965 di Matsuda Shunsui, che aveva raccolto un gran numero di copie di film muti giapponesi e cercava di tenere in vita la tradizione del *benshi*, Sawato è oggi una vera e propria istituzione del cinema giapponese, e al suo straordinario lavoro si deve la possibilità di poter oggi assistere, in Giappone come in Occidente, alla proiezione di film muti accompagnati da un commento dal vivo.

3. È proprio questo duplice ruolo di interprete e commentatore a far sostenere a Noël Burch che il *benshi* sia un elemento chiave del carattere «presentazionale» piuttosto che «rappresentazionale» del cinema muto. Un cinema, cioè, che, in stretta relazione col nō, il kabuki e il *bunraku* (teatro delle marionette), costringe lo spettatore a non perdere la sua reale identità e la coscienza del proprio ruolo. L'interpretazione e il commento del film da parte del *benshi*, infatti, fanno sì che il film stesso si presenti esplicitamente per quello che è: un *insieme di segni* (cfr. Noël Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, Scolar Press, London, 1979, pp. 78-79).

4. Questa e altre osservazioni sin qui contenute sono in parte riprese dal bel saggio di Joseph L. Anderson, *Spoken Silents in the Japanese Cinema; or, Talking to Pictures: Essaying the* Katsuben, *Contexturalizing the Texts*, in Arthur Noletti jr. e David Desser (a cura di), *Reframing Japanese Cinema, Authorship, Genre, History*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1992, pp. 259-310, cfr. in particolare le pp. 284-289.

5. Nel 1927, in piena età dell'oro, i *benshi* ufficialmente registrati erano 6818, dieci anni dopo erano solo 3695 ad essere attivi e nel 1940 il numero scese a 1925 (cfr. J.L. Ander-

son, *Spoken Silents in the Japanese Cinema*, cit., p. 292).
6. Joanne Bernardi, *Writing in the Light. The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*, Wayne State University Press, Detroit, 2001, p. 35.
7. Per tentare di ovviare, almeno in parte, a questa situazione, il regista Tanaka Eizō riuscì, nel 1918, a far inserire il proprio nome e quello dei suoi principali collaboratori nel programma a stampa di *Ikeru shikabane* (Il cadavere vivente). Cfr. J. Bernardi, *Writing in the Light*, cit., p. 36.
8. Il film più noto del *jun'eigageki undō* fu *Rōjō no reikon* (Anime sulla strada, 1921) di Osanai Kaoru e Murata Minoru. Del film esiste oggi una copia ricostruita, anche se in edizione parziale, che, tuttavia, non è stata presentata all'ultima edizione delle Giornate del Cinema Muto.
9. Vedi Satō Tadao, *Toki no jidai* (L'epoca del parlato), in AA.VV., *Toki no jidai*, Iwanami shoten, Tokyo, 1986, p. 4.
10. Citato in J.L. Anderson, *Spoken Silents in the Japanese Cinema*, cit., p. 292.
11. Cfr. Lisa Spalding, *Period Films in the Prewar Era*, in A. Noletti jr., D. Desser, *Reframing Japanese Cinema*, cit., p. 131.
12. Molte di queste case di produzione erano fondate dagli stessi divi del *jidaigeki*, come Bandō Tsumasaburō, Arashi Kanjūrō e Kataoka Chiezo, che, insieme ad altre star come Ichikawa Utaemon e Ōkōchi Denjirō, erano comunque la garanzia prima del successo di un *jidaigeki* al di là del suo filone d'appartenenza.
13. Familiarità che vale ovviamente per lo spettatore giapponese, e in particolare per quello dell'epoca, ma che non riguarda affatto lo spettatore occidentale, il quale, di fronte a trame che procedono per esposizioni date per scontate, ampie ellissi e ambigue allusioni si trova, anche in questo caso, spiazzato e, talvolta, privo di una reale possibilità di comprensione dell'intreccio.
14. Cfr. L. Spalding, *Period Films in the Prewar Era*, cit., p. 137.
15. Si tratta di una struttura assai simile a quella di *Saikaku ichidai onna*, (*Vita di Oharu, donna galante*, Mizoguchi Kenji, 1952).
16. Si ritrova in questi eroi nichilisti e nel loro ineluttabile destino tutta quella «nobiltà della sconfitta» che costituisce un elemento cardine della cultura classica giapponese (vedi a questo riguardo il saggio di Ivan Morris, *La nobiltà della sconfitta*, [1975], trad. it. Guanda, Parma, 1983.
17. Vedi Iwasaki Akira, *An Outline History of the Japanese Cinema*, in *Cinema Year Book of Japan. 1936-37*, Sanseidō, Tokyo, 1937, p. 6.
18. Tali scene vengono spesso definite come *chanbara* (termine onomatopeico derivante dal rumore prodotto da due lame battute l'una contro l'altra). Il termine *chanbara eiga* (film di *chanbara*) designa per estensione quei *jidaigeki* essenzialmente affidati alle scene di combattimento e duelli con la spada.
19. Vedi David Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton University Press, Princeton, 1998, p. 23.
20. Il patriota è perlopiù il samurai lealista, ovvero filoimperiale, in lotta, solitamente, con qualche losco personaggio schierato dalla parte dello shogunato.
21. Protagonista dei cosiddetti *matatabimono* (lett. «Storie di giocatori d'azzardo erra-bondi») di cui uno degli autori indubbiamente più rappresentativi fu Inagaki Hiroshi, che si discostò dalla media dei registi del filone per il modo in cui seppe conferire alle sue storie una particolare atmosfera intrisa di sentimento e lirismo. La storia ricorrente del *matatabimono* è quella di uno yakuza/giocatore d'azzardo errante che, ricevendo ospitalità da un *oyabun* (il capo di una gang yakuza), si trova costretto a ricambiare il favore ricevuto. Il filone si basa dunque sul principio dell'*on*, ovvero di quel debito morale che ad ogni costo deve essere saldato.
22. Sulla nozione di *amae* si può leggere il bel saggio di Takeo Doi, *Anatomia della dipendenza. Un'interpretazione del comportamento sociale dei giapponesi*, [1971], trad. it. Raffaello Cortina, Milano, 1991.
23. Vedi J. Bernardi, *Writing in the Light*, cit., p. 29.
24. *Id.*, p. 39.
25. Per un'introduzione più articolata a questi film rimando a Dario Tomasi, *Mizoguchi*, Il Castoro Cinema, Milano, 1998, pp. 28-47.
26. Satō Tadao, *Currents in Japanese Cinema*, Kodansha, Tokyo, 1982, p. 60.
27. Nel 1922, l'anno precedente al terremoto, esistevano nella grande Tokyo 112 sale cinematografiche con un'affluenza di pubblico pari a 17.400.000 unità. Nel 1926, tre anni dopo il terremoto, tutte le sale distrutte erano già state ricostruite e il numero complessivo era salito a 178, per un'affluenza di pubblico pari 24.879.000 spettatori (Satō Tadao, in Imamura Shohei e al., (a cura di), *Nihon eiga no tanjō* [La nascita del cinema giapponese], Iwanami shoten, Tokyo, 1986, p. 52).
28. Interessanti osservazioni a questo riguardo si possono trovare in D. Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, cit., pp. 33-40 e Donald Kirihara, *Patterns of Time: Kenji Mizoguchi in the 1930's*, University of Wisconsin Press, Madison, 1992, pp. 39-57.

Demy senza colori

Tullio Masoni

Anche i pochi che conoscono o ricordano il Demy degli esordi sono spinti a identificare la sua opera con l'uso del colore. Si pensa alla lezione dei fauves, e a quanto deriva da essa o l'accompagna: ai timbri forti, ai contrasti del teatro di burattini e, in genere, delle decorazioni da Luna Park, all'illustrazione fiabesca e ai cartoons, a Disney (uno degli "archetipi" del nostro cineasta fu *Biancaneve* – «Ah, quella bocca come una goccia di sangue!») e, per bizzarria, alla pop art.

Gli esordi sono però in bianco e nero. *Esordi*, ma non proprio *inizi* – azzarderei –, perché l'avventura di Demy, vista nell'insieme[1], è probabilmente fra le meno rispettose della progressione cronologica. Intendo dire che questi esordi appaiono rarefatti, compiuti; sembrano contenere in sé la sintesi delle opere successive e staccarsi dal resto della sua filmografia, disponendosi al di qua di un confine oltre il quale il cammino dell'artista sarà ancora lungo e importante.

Tuttavia, come dicevo, il colore e Demy si identificano nella nostra fantasia e nel ricordo. Non per caso Agnès Varda in *Jacquot de Nantes* (*Garage Demy*, 1991), l'omaggio più bello e commovente al compagno scomparso, comincia da un dipinto per poi, in chiusura, raccogliere da Demy stesso la più essenziale e illuminante dichiarazione di poetica:

> Sono stato studente di cinema, disoccupato nel cinema, poi cineasta, ho incontrato una cineasta, abbiamo fatto qualche film, poi lei mi ha regalato un bel bambino, e adesso mi dedico alla pittura.

La mdp si muove in orizzontale dal primo piano di Demy, scorre sulle pareti, su disegni e bozzetti, arriva al retro di una tela fissata sul cavalletto, e si conclude, come affacciandosi alla finestra, su una spiaggia metafisica.

Nel suo film, la Varda "documenta" l'atto sacrificale e decisivo compiuto da Jacquot per procurarsi un po' di pellicola: raschiar via qualche immagine di Chaplin per dipingere al suo posto una storia "colorata" e, per forza di cose, quasi astratta. E riferendosi ai giorni della lavorazione[2], quando Demy s'era messo a scrivere febbrilmente i propri ricordi d'infanzia, è ancora investita dalle cromie:

Anouk Aimée in *Lola*

> Dipingeva (da quattro anni lavorava all'accademia, prendeva lezioni di disegno). Voleva imparare dall'inizio, copiare i maestri, essere modesto. Era ispirato dalle spiagge, dai fiumi, dalle coppie nude. E anche dai piloni dell'alta tensione. [...] Mi parlava sempre più della sua infanzia, soprattutto al mattino presto. Aveva cominciato a prendere appunti, poi a scrivere (al computer, sullo schermo colorato, ne approfittava per comporre, cliccando, dei colori [...]).

Per questo *Jacquot de Nantes* alterna bianco e nero e colore; la Varda risale alla biografia di Demy e ai suoi archetipi cercando di tenere assieme il mitico Guignol (l'esperienza che aveva rivelato al futuro cineasta una possibile drammaturgia dei timbri), la memoria di bianchi, neri e grigi, e un rapporto fra cinema e teatro – i primi film di animazione venivano proiettati da Jacquot nel riquadro del suo teatrino di marionette, e non si deve dimenticare l'emblematico entusiasmo per *Les enfants du Paradis* (*Amanti perduti* di Marcel Carné, 1945) – che avrebbe conosciuto affascinanti e rischiose sublimazioni. Così sbaglia, a mio avviso, chi, pur apprezzando o anche amando il film, ravvisa in esso qualche staticità o debolezza "televisiva"; sbaglia perché la regista, neanche per un attimo, ha voluto occultare la dominante scenografica dell'omaggio.

Lola: la linea marina dell'orizzonte. E il lungomare "costretto" nel rettangolo-scope, l'auto americana di Michel che viene avanti dal rettilineo, ma poi mostra il profilo allungato, orizzontale come la linea marina, come il rettangolo-scope. Lo spazio di *Lola* (1960) è spazio in eccesso come un luogo balneare sempre fuori stagione.

In *Lola* ognuno vuole partire. L'oceano è costanza, fatalità, invito esotico; vuoto, soprattutto. Il vuoto dei luoghi provvisori, degli echi già insidiosi per il presente.

Demy narra sentimenti semplici senza dimenticare che la vita è complicata; per questo il luogo marino di Lola, lo stesso delle sue origini, ha qualcosa di inconoscibile, di sfuggente; per questo l'agitarsi dei personaggi in uno spazio da abbandonare – l'eccesso, appunto, il vuoto – lascia quasi un'idea di immobilità:

> Cécile, Lola, Mme Desnoyers – ha osservato Francois Weyergans – appaiono come le tre età di uno stesso personaggio, e questa sorta di rappresentazione sintetica è più bella di qualsiasi flash-back[3].

D'altra parte la Nantes di Demy è oceano, mare, fiume; è spiaggia, porto e cantiere.

È così semplice, la vicenda, da rientrare negli stereotipi del fumettone americano scelto per paradigma: *Return to Paradise* (*Samoa*, 1953) di Mark Robson; ed è tanto complicata da farsi ricordare per la casualità. L'happy ending arriva, certo, ma è una specie di scampolo, di residuo stilistico-convenzionale: il clima rarefatto che avvolge ogni cosa facendo sentire gli spazi larghi e stretti a un tempo, sembra accogliere più una sintesi di quanto accadrà dopo – l'avventura artistica del regista – che una premessa.

Assai convinto del valore politico racchiuso nell'opera del nostro autore, Frédéric Bonnaud afferma:

> Come quello di Renoir o Minnelli, il cinema di Demy è costruito su [questo] movimento dialettico tra idealizzazione della vita tramite lo strumento dello spettacolo e registrazione documentaria della verità delle persone e dei luoghi filmati. Tutti i film di Demy sono contenuti in questo spazio di confine, in questo moto pendolare perpetuo, in questa tensione costante tra sogno e realtà, tra favola e lotta di classe[4].

Per *Lola* il suo discorso è ovviamente circoscritto ma radicale:

> Si occupa del rifiuto del lavoro e del diritto alla pigrizia [...]. Cassard [il protagonista giovane, *ndr*] è al centro del girotondo ophulsiano di *Lola*. La sua mancanza di vocazione e la sua mobilità professionale, da un lavoretto all'altro, ne fanno il perno dei molteplici *chassé-croisé* che costituiscono il film. Al suo principale che gli rimprovera di «guardar volare le mosche», dà questa risposta definitiva: «Sogno, casomai...»[5].

Dunque *Lola*, opera cantata in forma latente, non è solo l'espressione del desiderio di fuga dal luogo – una provincia amata e odiata come la regola vuole – ma di una rivolta interiore più precisa; una rivolta personale, poetica.

Una rivolta che, con tono diverso, e asciuttezza "naturalistica" più cercata – ancorché apparente – torna subito in *La Baie des Anges* (*La grande peccatrice*, 1962).

Qui i luoghi cambiano di continuo: Parigi, Enghien, Nizza, Montecarlo, ma il gioco (è proprio il caso di usare la parola) resta nelle mani dei due strani amanti. *Lola* si chiudeva col restringimento del mascherino, *La Baie des Anges* comincia con la sua apertura; lieto fine per l'uno, lieto fine per l'altro.

Se *Lola* è l'espressione di un desiderio di fuga, *La Baie des Anges* sembra un'apologia dell'amore vissuto come eterno presente, o, che è lo stesso, come esperienza nuova a ogni istante. L'amore come gioco d'azzardo, appunto, come febbre entro la quale ribellione, fuga, imprevisto, scommessa di vita si concentrano nella complicità di una coppia diventata ostile al passato e al futuro. Il gioco a cui Jean e Jacqueline si abbandonano è confuso con quello che eccita i loro corpi; e il destino – fra giornate buone e cattive, happy ending o tragedia – sarà lo stesso.

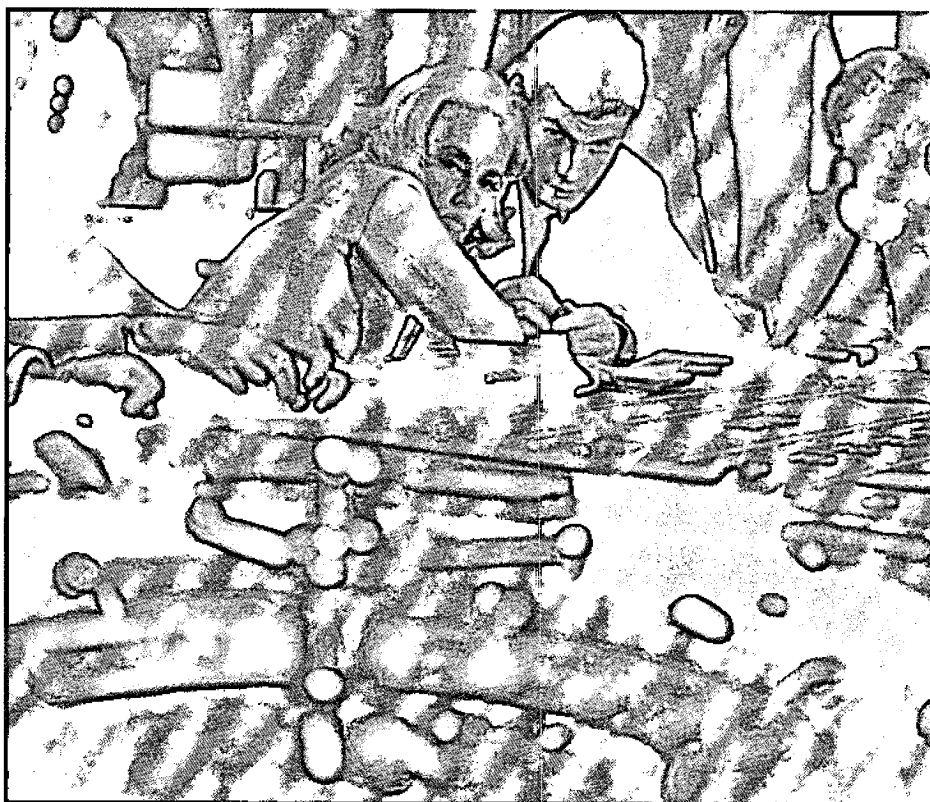
Sul rapporto fra amore e gioco d'azzardo – dove a mio avviso quest'ultimo è sublimato, al contrario di quanto avviene ne *Il giocatore* di Dostoevskji – e sulla lontana ma sicura parentela degli eroi di Demy con quelli di Bresson, ha scritto parole illuminanti Jean Collet:

> Il borsaiolo aveva bisogno della prigione per conoscere Jeanne, l'eroe de *Le notti bianche* [Collet rifiuta, forse con qualche eccesso di pignoleria, raffronti con *Il giocatore, ndr*] dell'ombra di un rivale per decidersi ad amare. È questa stessa ombra bianca del gioco che unisce Jackie e Jean, quest'ombra che li schiaccia e li esalta di volta in volta, questa chiave sempre sfuggente della felicità[6].

E appena prima:

> Jackie ama il gioco come una religione, è il suo modo di sondare l'aldilà, qualche cosa che va oltre di lei. Attraverso il gioco ella sperimenta il sacro[7].

Anche in *La Baie des Anges*, a dispetto dell'esibita mondanità e delle continue partenze, domina il vuoto. Come già in *Lola*, un vuoto stilizzatore ed echeggiante; un vuoto addirittura paradossale, se lo si avverte di più nelle entrate e nelle uscite diurne dai Casinò, nel sottotono che aleggia attorno ai tavoli della roulette, in quel sapore di abitudinario.

Dicevo poc'anzi, a proposito di *Lola*, che l'happy ending è una specie di residuo "dal dopo", cioè di sintesi anticipata rispetto agli sviluppi del lavoro di Demy. Il discorso sulla rarefazione e il vuoto fatto per *Lola* vale anche per *La Baie des Anges.* In entrambi i film ciò che muterà in esuberanza col colore è sintesi di inventario: la danza "informale" di Lola nel cabaret (col cilindro in

Jeanne Moreau e Claude Mann in *La Baie des Anges*

testa, *prima* e *dopo* la coreografia), il giro di roulette che diventa ritornello, ruota della fortuna, vortice di passione. Il tempo che comincia, insomma, può essere tempo già finito, come Weyergans intuisce con suggestione di enigma:

> Uno dei momenti più grandi di *Lola* – scrive – [...] è il ralenti di Cécile e Frankie durante la festa. [...] La straordinaria delicatezza di quel momento impedisce di arrischiarne qualsiasi analisi. Vi si può riconoscere il ritmo della scoperta dell'amore [...] ma nello stesso tempo qualcosa che ha a che vedere con la nostalgia: quel ralenti non suggerisce già il ritmo del ricordo, del ricordo che sarà un giorno?[28]

Jacquot de Nantes presenta un ragazzo felice, pur fra molti contrasti, e, nel medesimo tempo, incline alla malinconia. Un ragazzo che comprende precocemente la natura profonda della noia. Jacquot dice di sentirsi come i suoi pupazzi – "a terra" – e di non sapere più cosa fare; nel corso degli anni parole affini ricorreranno fra le testimonianze dirette del cineasta e nelle vicende dei suoi film.

Riguardo alla malinconia, diversi hanno cercato di interpretarla. Serge Daney, ad esempio, propende per un suo carattere istantaneo contro chi parla di sindrome da paradiso perduto:

Il mondo di Demy – scrive – è una malinconia istantanea. Non esiste un mondo perduto, un ideale svanito, uno stato precedente da rimpiangere. [...] La malinconia è esattamente come l'ombra. Le cose volgono in malinconia, istantaneamente, grazie alla musica e alla musica del dialogo[9].

Il critico non intende con questo celebrare la buona riuscita dell'evasione spettacolare, ma piuttosto porre una dura istanza analitica e, per il regista, autocritica:

Le cose non si perdono perché non le si sono viste – aggiunge infatti – ma perché si è scoperto troppo rapidamente il modo di svuotarle di contenuto, di girarci intorno, di ballare[10].

Forse Daney si preoccupa di scongiurare la "facilità" interpretativa che spesso ha portato a travisare una giusta lettura dell'opera del regista; per tale aspetto il suo pensiero sembra condivisibile, ma per un altro rischia un eccesso di sottigliezza. È difficile, infatti, dimenticare la fusione di malinconia e nostalgia costantemente riproposta da Demy o, soprattutto, il rivendicato legame con l'infanzia e l'adolescenza. In altre parole, se è sacrosanto preservare il nostro da un lirismo fiabesco di maniera, mi pare sbagliato non considerare le tappe dolorose della crescita e i distacchi per ciò che sono stati e hanno suggerito. Quando parlavo, poc'anzi, della "sintesi anticipata" che i film in bianco e nero fanno sospettare, intendevo appunto riconoscere una cesura, un punto d'arrivo – quanto consapevole non importa – oltre il quale l'esuberanza del colore incarnerebbe, dopo che il cerchio si è chiuso, un inesausto e caparbio bisogno di vitalità. Vale quindi, a proposito, riprendere il testo di Flavio Vergerio:

Tutta l'opera di Demy – ha scritto – potrebbe apparire come una lunga elaborazione di un lutto attraverso l'interminabile rivisitazione (quasi una terapia psicoanalitica) di fiabe, di miti, di racconti che hanno formato il suo immaginario e la sua conoscenza del mondo[11].

Prima di *La Baie des Anges* e prima di *Lola*, il cortometraggio *Ars* (realizzato nel 1959, lo stesso anno di *La mère et l'enfant*, altro film sull'angoscia del distacco) offre un esempio compiuto della malinconia archetipica del nostro. È un film girato su commissione – le Productions du Parvis, volendo disporre di un audiovisivo sul santo curato d'Ars, non si erano preoccupate come già in altre occasioni di affidare il lavoro a un non credente – nel quale il regista, inizialmente restio, sarebbe rimasto coinvolto. Demy non era religioso, s'è detto, ma il ricordo di una certa devozione *materna* sopravviveva in lui: non è la stessa Lola che raccomanda al figliolo di dire le preghiere prima di coricarsi?

Il personaggio del curato d'Ars, per come lo avevano raffigurato la letteratura della tradizione e il senso comune dei credenti, non piace molto a Demy;

gli appare come un essere tirannico, un moralista intimidatorio. Tuttavia la curiosità per «les gens qui ont quelque chose d'un peu exceptionel»[12], cioè per il fascino che accompagna sempre queste persone, anche quando hanno torto, gli ispira una ricerca spregiudicata, ben al di là del curioso motivo di partenza:

> Trovavo che quello che aveva fatto il curato d'Ars era un po' simile a quello che aveva fatto Truffaut nel cinema francese. Un tipo che prende la parola e parla un po' più forte degli altri e che, con ostinazione, difende una causa. Se la causa è buona, tutto va bene. Ed era buona sia in un caso che nell'altro. Ma la rassomiglianza non si fermava lì. Il curato di Ars era piccolo, nervoso, all'apparenza gracile come lo è François, con un piccolo lato di animale braccato ma con molta tenerezza[13].

Il film – «le plus mal connu aussi, et le plus méconnu», secondo l'espressione di Jean-Pierre Berthomé[14], – si presenta ancora oggi come un'ottima ricerca sul campo (a posteriori), dove l'assunto documentario è superato dalla "disciplina d'autore", ossia dalla sua capacità di aderire a una materia anche estranea per poi dare, umilmente, un segno proprio.

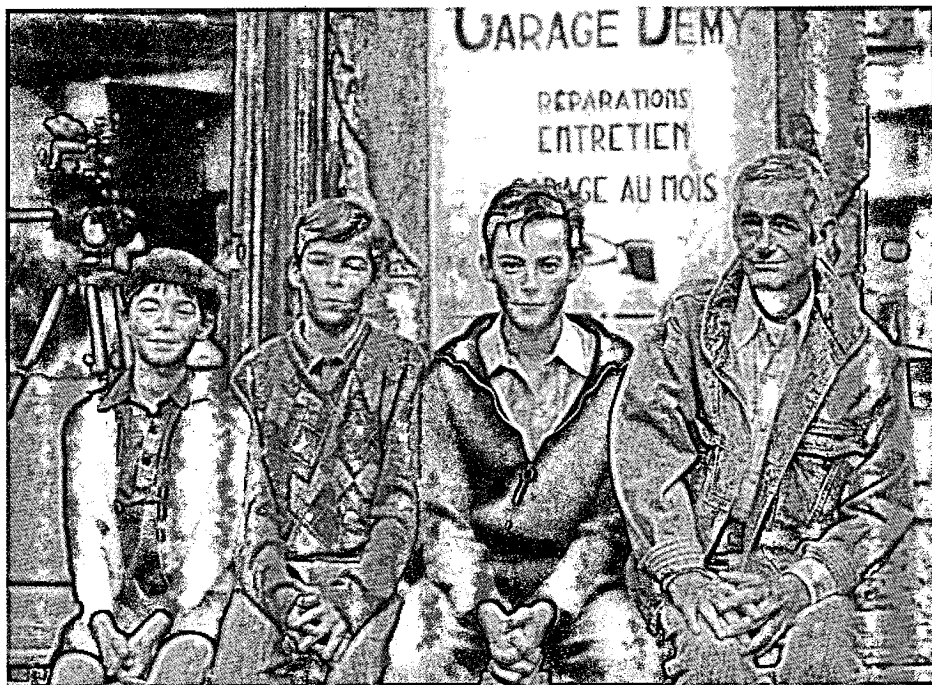
Demy lascia che siano i luoghi a parlare (quelle zone aspre, desolate, immutabili, nonostante la popolarità del santo e i pellegrinaggi), gli oggetti, le atmosfere misteriose accostate con austera finezza, e concepisce il commento – ricavato dai testi e dalle prediche del curato – nel modo più oggettivo ed essenziale.

Quel che rimane nella memoria dalla visione di *Ars* è il senso di caducità che man mano avvolge l'insieme. Nobile, il tutto, quanto dimesso: una rovina dello spirito che sembra accomunare sacro e profano in un'unica perdita. La solitudine che aveva "condannato" il futuro santo prima che decidesse di abbandonare gli anatemi per dedicarsi alla confessione, cioè all'ascolto, è ora la solitudine degli scomparsi. Del curato, fantasma benigno fra le cose del suo povero mausoleo, e dei fedeli di un tempo, attratti dalla carità ma anche – come mostrano due fulminei e dialettici flashback – dalle avare consolazioni del mondo.

Ars, si è detto, è del 1959. *Le sabotier du Val de Loire*, primo film "ufficiale" di Demy ed emblema in bianco e nero, era apparso nel 1955. Qui volevo arrivare, in questa specie di cammino a ritroso.

Le sabotier nasce dall'esperienza viva del regista ed è una elegiaca, severa contemplazione della morte:

> Ero partito da un ricordo d'infanzia: lo zoccolaio e sua moglie. Era per me il periodo della guerra, quando i bambini di città erano evacuati in campagna; sono finito tra nonni. Sono ricordi d'infanzia, di vacanze, di campagna, quelle immagini della Valle della Loira, che mi hanno fatto venire la voglia, più tardi, a Parigi, di fare questo film, che sarebbe stato una sorta di riflessione sulla vecchiaia[15].

Demy adulto torna a un momento già fissato sulla pellicola e si accorge del tempo trascorso.

Philippe Maron, Edouard Joubeaud, Laurent Monnier e Jacques Demy
sul set di *Jacquot de Nantes*

> In effetti, l'avevo dimenticato, era un "remake": avevo girato in 9,5mm, una prima versione de *Le sabotier*, verso i quindici, sedici anni, prima di venire a Parigi. Si trattava di un semplice documentario, molto più del secondo, perché mi trovavo dentro il fatto, ero dentro la casa: dunque, non avevo il ricordo di quella casa, ho filmato quello che c'era[16].

Se teniamo conto di ciò il film del 1955 ha la suggestione dell'icona, quasi un piano fisso dove la vita e la sua immagine si fondono in un unico, immodificabile oggetto sacro. Il vuoto, che in *Lola* o *La Baie de Anges* si avvertiva come eccesso spaziale o eco della provvisorietà, assume qui la sintesi assoluta dell'ossimoro: un adulto che "vuole" tornare ragazzo, cioè vivo quanto non sarebbe più stato, e in questo ritorno incontra, di nuovo, la morte.

Quando ho detto che il tempo di Demy in bianco e nero potrebbe essere un tempo che comincia ed è già finito – l'archetipo della sua incessante malinconia – pensavo a *Le sabotier*, dopo e prima di *Ars*, e all'appunto ripreso dalla Varda in *Jacquot de Nantes*: Demy ragazzo si reca al cimitero per visitare la tomba del nonno e, sulla pietra, legge il proprio nome:

> Aver visto a quell'età il mio nome su una tomba – commenta da adulto prossimo a morire – mi ha dato anzitempo il senso della fragilità dell'esistenza.

Il bianco e nero di Demy viene da Nantes, e a Nantes chiude il proprio cerchio. Non dimentichiamo che in questa città il regista vorrà tornare per l'apoteosi colorata di *Une chambre en ville* (1982), e, sullo sfondo della cattedrale gotica, farà "danzare" la massa dei lavoratori in sciopero.

Bianco e nero nello sguardo primo, dunque, e nell'ordine morale:

> Il film – dice il regista commentando *La Baie des Anges* – corrisponde a un'altra parte di me, è il "lato oscuro" dell'uomo. Io credo che siamo come la Terra, come la Luna: al sole e poi, tutt'a un tratto, all'ombra. E volevo il film molto in bianco e nero[15].

Bianco e nero come memoria adolescente e provincia.

Se penso un attimo alla nouvelle vague questo rapporto fra luce e luoghi, questa "preistoria matura", li trovo in *Les 400 coups*, in *À bout de souffle*, in *Adieu Philippine*, in *Le beau Serge*. Ritengo che fra tante buone cose, la nouvelle vague abbia dato al cinema di tutto il mondo – talvolta imponendola ai critici e alla cultura in generale – una inestinguibile sensibilità adolescente.

Demy è importante anche per questo; perché in tutta l'opera, ma in particolare col bianco e nero, cioè "senza colori", ha interpretato il libero spirito che anima una generazione con l'intelligenza di chi vuole interrogare i drammi della vita e con la naturalezza dei poeti.

---

1. L'occasione per vedere o rivedere buona parte dei film di Jacques Demy è venuta dalla rassegna proposta dal Bergamo Film Meeting 2001. Nella circostanza, a cura di Flavio Vergerio e Angelo Signorelli, è stato pubblicato un catalogo, *Jacques Demy e un po' di Varda*, del quale mi sono ampiamente servito per questo lavoro.
2. *Jacques Demy nel ricordo di Agnès Varda*, testimonianza pubblicata in «Cahiers du Cinéma», 438, dicembre 1990, e riportata in F. Vergerio e A. Signorelli (a cura di), *Jacques Demy e un po' di Varda*, cit.
3. François Weyergans, *Lola au pays des hommes*, «Cahiers du Cinéma», 117, marzo 1961.
4. Fréderic Bonnaud, *Il rosa e il rosso*, in F. Vergerio e A. Signorelli (a cura di), *Jacques Demy e un po' di Varda*, cit.
5. *Ibid.*
6. Jean Collet, *L'ombre blanche*, «Cahiers du Cinéma», 142, aprile 1963, pp. 48-51.
7. *Ibid.*
8. F. Weyergans, *Lola au pays des hommes*, cit.
9. Serge Daney, *L'exercice a été profitable, Monsieur*, POL, Paris, 1993 (trad. it. *Il cinema e oltre. Diari 1988-1991*, Il Castoro, Milano, 1997).
10. *Ibid.*
11 F. Vergerio, *Origini di storie, destini incrociati, traversata dello specchio*, in F. Vergerio e A. Signorelli (a cura di), *Jacques Demy e un po' di Varda*, cit.
12. Jean-Pierre Berthomé, *Jacques Demy et les racines du rêve*, L'Atalante, Nantes, 1996.
13. «Cinéma 62», 66, maggio 1962.
14. J.-P. Berthomé, *Jacques Demy et les racines du rêve*, cit.
15. Michel Caen e Alain Le Bris, *Entretien avec Jacques Demy*, «Cahiers du Cinéma», 155, maggio 1964.
16. J.-P. Berthomé, *Jacques Demy et les racines du rêve*, cit.

Pubblicità: interferenze autoriali

Cosetta G. Saba

Differenza / identità

Tra cinema e pubblicità vi è una stessa base linguistica audiovisiva, un repertorio di figure condivise, ma dissimili sono i *modi di enunciazione* giacché diversa è la strategia comunicativa adottata.

La comunicazione pubblicitaria, e non solo quella in audiovisivo, presenta d'acchito una forma paradossale: si rivolge a un consumatore ideale e potenziale, il quale, per divenire effettivamente *bersaglio* (*target*) della comunicazione stessa deve essere "agganciato" dal testo; egli deve essere pensato appunto come destinatario di comunicazione, ovvero deve essere considerato *in primis* come "consumatore" di testi pubblicitari: consumatore virtuale che si configura quindi come "spettatore".

Nell'accezione articolabile nei due significati di *testis* ("testimonianza") e *textum* ("tessuto"), il testo è «uno strumento di organizzazione del visibile, di determinazione dei contenuti e dei tragitti dello sguardo sociale»[1]. Nella fase *réclame*[2], il discorso pubblicitario trova quali luoghi privilegiati di manifestazione testuale i muri delle nascenti metropoli nella forma grafica dell'*affiche* e gli schermi del cinematografo nella forma del film.

Forse non è casuale che la data ufficiale della nascita del cinematografo sia *anche* la data di nascita della cinematografia pubblicitaria[3]. Nel programma dei film proiettati per un pubblico pagante presso il Salon Indien del Grand Café a Parigi il 28 dicembre 1895, vi era infatti una versione de *La sortie des usines Lumière*, un film di propaganda aziendale implicita, realizzato tra l'agosto e il settembre del 1894. Presentato per la prima volta, sempre a Parigi, il 22 marzo 1895 alla Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale, esso mostra in una "prise de vue" l'ordinaria uscita di operai, operaie e impiegati dallo stabilimento Lumière. Non solo. Il film rappresenta un nuovo prodotto tecnologico, risultato di un "sapere fare" industriale, nel senso che assume una valenza non immediatamente riconducibile a ciò che mostra: esso attesta infatti e promuove tout court l'invenzione del prodotto cinematografico. Ma è *Sunlight*, realizzato nel 1898 dai fratelli Lumière, a porsi come uno dei primi

James Rosenquist, *Untitled [Joan Crawford says…]*, 1964

film pubblicitari a carattere esplicito, riprendendo due donne che lavano dei panni candidi con del sapone *Sunlight* (il nome del prodotto appare su di uno scatolone posto sul terreno in "avampiano") e si avvicendano intorno a una tinozza, aiutate da una bambina di cinque o sei anni, mentre un'altra bimba, piccolissima, le osserva per poi uscire di campo.

Allo stesso modo del cinema, anche la pubblicità cinematografica dei primordi non aveva bisogno di ricercare particolari attrazioni per stupire il pubblico, poiché il mezzo cinematografico rappresentava di per sé un sistema di visione straordinario.

Nei primi anni della sua attività cinematografica anche George Méliès[4], richiamandosi alla "fantasia" grafica delle *affiches* parigine, produsse alcuni film pubblicitari oggi perduti. Di tali *vues-réclames* rimane però un racconto fatto, sul filo della memoria, da Méliès stesso in una conferenza tenuta nel 1932 per una società pubblicitaria[5]. Dalle sue descrizioni si evince che questi film erano retti da un dispositivo comico e che i "trucchi" risultavano funzionali al discorso pubblicitario il cui *excipit* prevedeva la visualizzazione grafica del nome del prodotto. In una *vue-réclame* realizzata per Dewar's Whisky, ad esempio, l'idea pubblicitaria che Méliès impiegò gli venne suggerita da un'*affiche*, in quegli anni molto diffusa a Parigi, che raffigurava un nobile scozzese nell'atto di degustare il suo whisky preferito, mentre, alle sue spalle, si animavano le immagini di tre antenati ritratti in grandi dipinti. Méliès sostenne di aver richiamato tale situazione per darle uno sviluppo narrativo e un epilogo ad effetto: egli fece entrare in conflitto i tre per il possesso della bottiglia whisky e aggiunse il cosiddetto "colpo di coda", in cui i tre finivano per distruggere la bottiglia di whisky. La stessa procedura d'inversione del senso si determina anche nel film-réclame per la mostarda Bornibus: in un ristorante, i clienti danno vita a una rissa fronteggiandosi a colpi di mostarda, in una gag che, come rileva Antonio Costa, «diventerà un topos del cinema *burlesque* con le scene delle "torte in faccia"»[6].

Da Lumière e Méliès in poi, sino all'avvento del medium televisivo e oltre (si pensi a Internet[7]), la storia del film pubblicitario s'interseca con la storia del cinema, delle sue tecnologie, dei suoi modi di produzione, del suo linguaggio[8].

Interazioni

Nella fase attuale è soprattutto la comune base linguistica a costituire il luogo di una complessa e reciproca interazione. Dal lato del cinema, questa interazione produce una sperimentazione permanente del linguaggio; dal lato della pubblicità, invece, essa mette in luce i meccanismi di dipendenza dall'immaginario cinematografico. La pubblicità, infatti, mutua dal cinema generi, "storie", *stars*[9] in funzione di *testimonials* e concetti, quale quello di "autore"[10] in funzione di marca registica. Il concetto di "autore" presenta qui una particolare complessità: se da una parte è preso in prestito dal cinema e indica un sistema di relazioni intertestuali che mette in gioco poetiche, stili e "firme", dall'altra, in senso propriamente pubblicitario, è un concetto in via di formazione, contestualmente allo schema organizzativo della comunicazione promozionale[11].

L'interazione tra cinema e pubblicità richiede di essere inquadrata soprattutto nell'ambito delle storie nazionali della comunicazione commerciale (quantomeno tra Europa e USA), non disgiuntamente dalle storie tec-

nologiche, economiche e sociali dei mezzi di comunicazione di massa e *in primis* del medium televisivo. È proprio il diverso sviluppo del medium televisivo a produrre, in Europa e negli USA, i diversi contesti in cui si origina la contaminazione autoriale tra cinema e pubblicità. In Italia, dopo la rubrica pubblicitaria *Carosello*[12] (che fin dal 1964 annoverava, tra gli altri, autori quali Paolo e Vittorio Taviani, Ugo Gregoretti, Steno, Mario Bava ecc.) e contestualmente all'avvento della neotelevisione[13], le aziende ricercano programmaticamente la pubblicità d'autore per riguadagnare l'impatto su un pubblico ormai infastidito dalle continue interruzioni e intrusioni[14] degli spot, e incline a difendersi con la pratica dello *zapping*.

In tale contesto, Michelangelo Antonioni, nel 1983, dirige un film pubblicitario per *Renault 9*[15]. Segue nel 1984 *Filmetto pubblicitario per la soc. Campari: "Oh, che bel paesaggio!"*[16] di Federico Fellini che non a caso evoca, attraverso la costruzione enunciativa dello spot, la pratica dello *zapping* considerata dall'autore una «rivincita rancorosa»[17] dello spettatore, per dribblare le interruzioni pubblicitarie, ovvero quelle «tante piccole ischemie dell'attenzione che [...] faranno dello spettatore un cretino impaziente»[18].

Nel corso degli anni '80, il concetto di autore viene dunque a conferire un *plus* di valore estetico alla merce pubblicizzata; a sua volta l'autore, la sua "firma", trova pubblicità anche attraverso altri testi quali i servizi giornalistici e le rubriche televisive ecc., che attivano nel circuito dei media un gioco intertestuale. Ad esempio, il film diretto da Federico Fellini per Barilla nel 1986, così come i cinque film pubblicitari diretti nel 1991 da Woody Allen per la Coop. Consumatori ebbero una forte "promozione" mediatica.

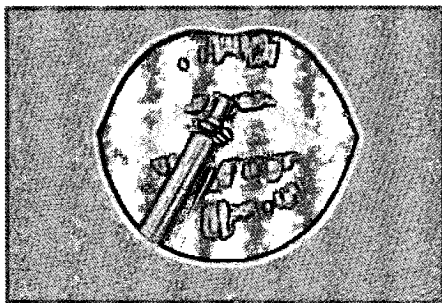
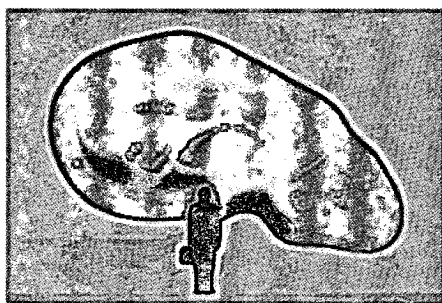
Si viene a creare così un doppio circuito pubblicitario, una sorta di "pubblicità della pubblicità", per una doppia merce: il prodotto (idea o servizio, o oggetto della comunicazione) e l'artefice del testo, l'autore. Ma tale "circolo virtuoso" riguarda soprattutto un nuovo tipo di spettatore, che "legge" la pubblicità in chiave estetica.

Del resto, l'intreccio tra pubblicità e arte (e autore) ha una lunga storia che va, schematicamente, dal manifesto *Les chats* (1868) di Eduard Manet (per il libro omonimo del romanziere francese Champfleury) e dalle *affiches* di Alphons Mucha e di Henri de Toulouse-Lautrec – passando attraverso il futurismo, il dadaismo e il surrealismo – alle opere pubblicitarie di René Magritte e oltre la pop art. Probabilmente, la prima associazione tra un "prodotto" artistico e un prodotto di consumo ordinario fu quella del quadro *Bubbles* di John Everett Millas, utilizzato (e per questo acquistato nel 1886 dall'imprenditore inglese A.F. Pears) in funzione di "immagine pubblicitaria" del sapone Pears.

Dagli anni '90 del '900, la strategia di persuasione dell'azione comunicativa più avanzata tende ad assumere programmaticamente un'iden-

Mimmo Rotella,
La dolce vita, 1962

tità debole, dissolve il *focus* tematico sul prodotto come rappresentazione diretta ed esplicita, "referenziale"[19]. Sempre più frequente è la mancata visualizzazione del prodotto (contro la pratica della visualizzazione introdotta intorno al 1911 da Marcello Dudovich con il manifesto pubblicitario per la marca Zenit di Borsalino). La pubblicità opera sempre più in chiave metalinguistica, «tende infatti ad avere come oggetto di significazione [...] i suoi discorsi e suoi meccanismi»[20]. Ma non solo: essa opera in chiave estetica. A ben guardare, il venir meno del *focus* tematico sul prodotto[21] è apparente; ad esempio, lo spot di David Lynch per *PlayStation 2* di Sony (2001) – come del resto quello precedente di Chris Cunningham per *PlayStation 1* (con il personaggio della mutante Fi-Fi) – anche se non visualizza il prodotto, lo trasferisce con una forza espressiva inaudita a tutto il testo. Come dire che il prodotto è il testo. Il centro della comunicazione pubblicitaria si sposta, dunque, sulle specifiche modalità di produzione del senso e soprattutto sulle pratiche espressive dell'intertestualità, e prevede uno "spettatore modello" di tipo estetico (vengono meno quindi connotazioni forti di *target*[22]). Come sostiene Fausto Colombo: «Ne deriva che il consumatore fedele di pubblicità può anche non essere un buon consumatore, ma un nuovo tipo di esteta (o di pseudo-esteta) che si appaga di una certa comunicazione rimuovendone l'origine»[23].

La fruizione estetica o pseudo-estetica del testo costituisce uno dei piani di interrelazione tra cinema e pubblicità. Al di là di semplici interscambi "promozionali", che possono essere identificati nella figura del *testimonial*, nella mutuazione di "generi" o nella pratica della citazione o della parodia di film, il punto di contatto tra le due pratiche diventa l'autorialità.

Bozzetti realizzati da Stefano Cecchini per *Ginger e Fred* di Federico Fellini

Certo non è semplice definire la figura dell'autore di film pubblicitari: essa è legata a un modello di attività enunciativa contraddistinto dalla ricorsività di tratti (caratterizzanti e distintivi) che pertengono a forme espressive, tematiche, argomentative, narrative, nonché alla funzione persuasiva e suasiva della comunicazione pubblicitaria. Gli specifici orientamenti enunciativi vengono continuamente rifunzionalizzati sul piano espressivo e contenutistico-commerciale in modo assolutamente singolare. Le configurazioni stilistiche che ne derivano sono tra le più varie e le più ibride.

Vi sono gli stili pubblicitari diversissimi di David Ogilvy, Jacques Séguéla, Armando Testa, Gavino Sanna ecc., e gli stili di autori diversi quali, ad esempio, Jean-Baptiste Mondino, Jean-Paul Goude, Bruce Weber, Mario Schifano, Chris Cunningham; vi sono gli stili di autori che alternano pubblicità e cinema (come ad esempio, Ridley Scott e Tony Scott) e quelli di autori pubblicitari (di spot e di videoclip) che passano al cinema (come, ad esempio, Alessandro D'Alatri con *Senza pelle*, 1994; Tony Kaye con *American History X*, 1999 e Tarsem Singh con *The Cell*, 2000); vi sono poi gli stili di autori che hanno fatto *anche* pubblicità (Michelangelo Antonioni, David Lynch, Martin Scorsese, Roman Polanski, Woody Allen [nella doppia veste di regista e di *testimonial*], Francis Ford Coppola, Jean-Luc Godard, Wim Wenders, Spike Lee, Emir Kusturica, Luc Besson, Gabriele Salvatores ecc.). Tuttavia, non è detto che la cifra autoriale si manifesti. Ad esempio, i film *Firenze* e *Roma* – diretti da Tarsem Singh per la campagna 1994 "Verde in città" della Barilla (che compren-

deva quattro spot) – risultano indistinguibili dagli altri (si pensi a *Napoli* girato da Dario Piana), perché lo stile prevalente è legato al regime discorsivo pubblicitario attivato dal *creative director-art director* (Alberto Baccari), e dal *copy-writer* (Guido Avigdor), e a un preciso processo di valorizzazione, in base al quale gli effetti speciali elettronico-digitali fungono da operatori concettuali complessi che ridefiniscono la "natura" ritrovata attraverso la mediazione del prodotto. Viceversa gli spot diretti da Tarsem Singh per Superga rivelano il suo marchio autoriale.

Lo stile pubblicitario (o meglio la specificità comunicativa della pubblicità, espressa in un testo che è il risultato di mediazioni complesse tra azienda, agenzia, *art director* e *copy-writer* e regista) può essere prevalente rispetto allo stile dell'autore. In questo caso, la marca autoriale è recuperabile per via extratestuale o paratestuale. Si vedano, ad esempio, gli spot *Excess* (per Paco Rabanne, 1994) o *Alì Baba* (per Infostrada, 2000) realizzati da Kusturica.

Vi sono poi autori, quali Federico Fellini o Pedro Almodóvar, che hanno ripensato, ancorché in modi diversi e assolutamente originali, il linguaggio della pubblicità, rispettivamente trasformandolo e trasferendolo nell'opera cinematografica. In *¿Que he hecho yo para merecer esto?* (*Che cosa ho fatto io per meritare questo?*, 1984) la pubblicità non è semplicemente una delle isotopie[24] del testo, ma una presenza attiva sul piano narrativo; appare sia in modo convenzionale, come elemento diegetico trattato in chiave parodica (si ricordi, ad esempio, Antonio mentre guarda in televisione lo "spot" di un caffè che ustiona il *testimonial* di turno), sia come un particolarissimo modo enunciativo, che orienta il racconto intorno alla protagonista, Gloria (Carmen Maura), un personaggio assai prossimo al "target" pubblicitario della casalinga. Nelle scene in cucina, Gloria viene inquadrata attraverso il punto di vista degli elettrodomestici: una forma paradossale dello sguardo, quella delle "soggettiva" di oggetti, tipica della comunicazione pubblicitaria. Il film sottolinea la solitudine, l'isolamento di una "donna di casa": solo gli oggetti la "guardano", sono gli unici testimoni dell'omicidio involontario che commette (impiegando quale arma un osso di prosciutto). Al di là degli stilemi pubblicitari anni '80 (molto diversi da quelli utilizzati-elaborati, tra spot e videoclip, da Adrian Lyne in *Nine 1/2 Weeks/Nove settimane e mezzo*, 1986), nei film di Almodóvar la pubblicità è dunque un modo di raccontare, che agisce in chiave umoristica e spesso si carica di alterazioni legate alla cultura pop, al *camp*, al *kitsch* (o "*cutre*"), alla cultura spagnola, all'*esperpento*.

Anche la promozione pubblicitaria delle proprie opere è concepita dal regista come un «prolungamento e un completamento estetico» di esse[25]. Né va dimenticata l'attività pubblicitaria *stricto sensu* di Almodóvar, in cui la cifra autoriale è riconoscibilissima.

1. "Cinema? No, latte"[26]

Nell'opera di Fellini l'attenzione critica e la sperimentazione ludica delle tecniche discorsive della pubblicità sono costanti. Si può dire che la pubblicità sia uno dei *topoi* enunciativi del realismo fantastico e grottesco del regista.

Essa è legata a un'esperienza "reale" divenuta "mentale", e soprattutto a un luogo, a Rimini. Sin da *I vitelloni* (1953) è evidente la centralità tematica di questa "città di vacanza" fondata sulla contraddizione tra un ambiente pre-moderno "invernale" (*hinterland* agrario, solidarietà familiare e amicale, tempo ciclico basato su ferialità e festività) e un ambiente moderno "estivo", cosmopolita, quello dei nuovi processi di socializzazione e di comunicazione introdotti e regolati dalle vacanze di massa. La Rimini estiva è un "altrove" spiazzante sempre in festa, che periodicamente si sovrappone a una Rimini invernale sempre meno riconoscibile. Questo "altrove" è pervaso dalla pubblicità: dal cartellone reclamistico al manifesto cinematografico, che, come nota Alberto Abruzzese, nella stagione estiva, agiscono in chiave seduttiva, giocano sui *desiderata*, sull'attesa «di eventi grandiosi e risolutivi di erotismo e avventura»[27], mentre nella stagione invernale appaiono del tutto incongruenti, vani, "im-pertinenti"[28].

La nascente società consumistica di massa è documentata sul piano iconografico da molti film italiani del periodo, che mostrano la mutazione urbanistico-architettonica di centri e periferie, ed esibiscono la qualità "pop" delle insegne pubblicitarie di noti marchi italiani (Bpm, Pirelli, Cynar), delle edicole (Gazzettino, Unità), dei manifesti cinematografici.

Questa "sprovincializzazione dell'Italia" sviluppa al proprio interno diverse forme di dissenso. Si definiscono resistenze critiche di vario livello (politico, filosofico, psicologico, etico ecc.) nei confronti dell'azione pubblicitaria e della sua presunta capacità di condizionamento delle coscienze e dell'inconscio dei consumatori. Ad esempio, nel suo noto saggio *The Hidden Persuaders* (*I persuasori occulti*, 1958), Vance Packard esprime una concezione affatto negativa della comunicazione pubblicitaria, mettendo in luce le "occulte" tecniche di persuasione al consumo che i pubblicitari derivano dalle ricerche motivazionali. Si ricordi ne *Il pollo ruspante* (episodio di *Ro.Go.Pa.G*, 1963) di Ugo Gregoretti il doppio racconto ironico e distaccato sulla società dei consumi vista dal lato della "vendita" e dal lato del "consumo". Il tema conduttore dell'episodio è dato, in montaggio parallelo, dal contenuto della relazione (intitolata *Sviluppo della produzione e incremento dei consumi. Nuove prospettive offerte dalla conoscenza dell'Io segreto del consumatore*) che il prof. Pizzorno legge al "II Simposio di ricerca motivazionale" e

dalla esemplificazione concreta dell'insorgenza «di nuovi bisogni e di scontentezza sistematica» nei comportamenti di un consumatore medio dei primi anni '60. La sequenza dell'autogrill mostra l'irrefrenabile pulsione all'acquisto del protagonista (Ugo Tognazzi) e famiglia che, solo all'uscita del percorso obbligato tra le merci, si riprendono dalla *trance* consumistica, carichi di "cose" assolutamente insensate e del tutto "inutili", in risposta a chissà quali reconditi o latenti *desiderata*.

Diversa è la funzione svolta dalla pubblicità in *Le tentazioni del Dottor Antonio* (episodio di *Boccaccio 70*, 1962) di Federico Fellini, che visualizza, secondo lo schema iconografico della "Venere" di Giorgione e di Tiziano, o della "Maya" di Goya, il corpo di Anita Ekberg, in un magnifico cartellone pubblicitario di una campagna volta alla promozione del consumo del latte. Questo cartellone è uno "schermo" formato Cinemascope, in cui s'inscrivono le "visioni" del bigotto dottor Antonio Mazzuolo (Peppino De Filippo), il quale, nell'immagine del corpo «debordante» di Anita con gli «attributi materni esposti al sole», ravvede «l'oscenità della raffigurazione».

La pubblicità qui agisce per il tramite della metaforizzazione del tema alluso dal titolo dell'episodio, ovvero le tentazioni *sub specie imaginis* cui, secondo la tradizione cattolica, Sant'Antonio (padre mistico degli anacoreti) si espone nel deserto egiziano per resistere al Maligno.

Il corpo di Anita allungato su di un letto o un divano – che Antonio non manca di "visualizzare" per "descrivere una cosa indescrivibile", in una sorta di *performance* grottesca nello studio del censore Lapappa (Antonio Acqua) – si presenta come effetto di un punto di vista "maschile", che lo rende, da un lato, oggetto passivo e, dall'altro, soggetto "interpellante" (si ricordi la disquisizione sulla tipologia dello sguardo pubblicitario femminile: «invitante», «all'americana», «alla francese» e «alla turca»). Il puritano Antonio trasferisce il proprio turbamento emotivo all'immagine pubblicitaria "animandola": così, nello scenario "desertico" dell'EUR, la seducente Anita esce dal manifesto e puntualmente dice: «Io sono il Diavolo». La pubblicità è qui utilizzata deliberatamente come "schermo" di una strategia seduttiva e come matrice della relazione allucinata che Antonio intrattiene con l'immagine femminile.

Del resto il manifesto, soprattutto cinematografico, è da sempre presente nelle opere felliniane: esso interferisce, interrompe e compone l'immagine filmica, in una messa in abisso che rivela un'attenzione particolarissima all'impatto linguistico della pubblicità sull'immagine stessa.

2. "È cinema? No è pubblicità"[29]

Un'isotopia complessa della pubblicità si manifesta da *Le tentazioni del Dottor Antonio* (1962) a *Ginger e Fred* (1985) e dal *Filmetto pubblicitario per la soc. Campari: "Oh, che bel paesaggio!"* (1984) alla "trilogia

onirica" girata per la Banca di Roma: *Sogno del "déjeuner sur l'herbe"*, *Sogno della galleria* e *Sogno del leone in cantina* (1992)[30]. La dimensione propriamente spettacolare della pubblicità è sperimentata in chiave grottesca nel cinema, mentre la dimensione comunicativa paradossale è sperimentata in chiave cinematografica nella pubblicità. Si determina così un'inversione reciproca, un chiasmo tra "cinema" e "pubblicità". E tale chiasmo è un effetto stilistico.

In *Ginger e Fred* Fellini scardina, con potenza deformante persino patetica, la logica dei discorsi delle neotelevisioni nascenti, che hanno fatto dello spettatore la vera "merce" del mercato pubblicitario: il pubblico è al contempo la fonte e il terminale pubblicitario dello "specifico" televisivo. Come hanno scritto Horkeimer e Adorno, la pubblicità comporta «l'imitazione coatta» delle merci culturali da parte dei consumatori, che tentano «di fare di sé l'apparecchio adatto al successo, conforme, fin nei moti istintivi, al modello offerto dall'industria culturale»[31].

Nell'*incipit* di *Ginger e Fred*, Fellini smonta lo schema sotteso al testo pubblicitario che funziona secondo una logica associativa, combinatoria e "inferenziale". Quando Ginger-Amalia (Giulietta Masina) arriva alla stazione Termini, affollatissima, invasa da insegne pubblicitarie di ogni tipo e da ornamenti per l'imminente Natale, su un nastro scorrevole passa la scritta pubblicitaria «sarai anche tu più bello, più ricco, più forte se userai...», ma lo sguardo attonito della protagonista si ferma sull'orrido zampone Lombardoni (del Cavalier Fulvio Lombardoni) che, appeso dal soffitto, giganteggia addobbato di scintillanti luci natalizie.

La pubblicità è, nel cinema felliniano, la fantasmagoria comunicativa delle qualità del moderno, spazio espressivo (e simbolico) che chiede ossessivamente di essere riempito. Caos dei segni, paratassi e accumulo di figure; regno dell'episodico e del frammentario. In *Ginger e Fred* la presenza comunicativa del medium televisivo si dà come un "eterno spot". Parodia più che del "frame" pubblicitario, del *claim*: si ricordino *claims* imbecilli del tipo «Sprizzugo e la vita diventa un paciugo» o «Scolamangi la pasta che fa dimagrire!». Molti sono nel film gli spot finti: *Betrix* («In mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai per una selva oscura, che la dritta via era smarrita. Ma con l'orologio a bussola giammai il sentiero perduto è piuttosto ritrovato»), *Scarpe Eleganza*, *Italian Style* ecc.

In *Filmetto pubblicitario per la soc. Campari: "Oh, che bel paesaggio!"* lo schermo è il centro della diegesi e prefigura i paesaggi irreali e incongrui del "viaggio" in tram di *Intervista* (1987). Nello scompartimento di un treno dal *décor* che richiama *E la nave va* (1983), una giovane donna (Silvia Dionisio), piuttosto insofferente, utilizzando un telecomando, cambia con "rabbiosa impazienza" le immagini del paesaggio che scorrono fuori dal finestrino. Accanto a lei vi è il tenore Aureliano Fuciletto (Vittorio Poletti), già "personaggio" di *E la nave va*, che, con serafica pazienza

Peppino de Filippo ne *Le tentazioni del Dottor Antonio* (episodio di *Boccaccio 70*) di Federico Fellini

e distanza divertita, prende il telecomando e visualizza un "paesaggio italiano": Campo dei miracoli di Pisa. Il duomo, però, è "cancellato": appaiono solo la Torre e il Battistero e, per interpolazione in scala, una bottiglia di Bitter Campari.

Questo primo lavoro pubblicitario di Fellini prefigura sul piano del linguaggio la fase *post-publicity*[32], sia perché costituisce una forma pubblicitaria d'autore stilisticamente identificabile, disseminata di autocitazioni, sia perché in esso il trattamento tecnologico e l'interpolazione delle immagini del paesaggio monumentale (e soprattutto dell'immagine del prodotto) mette in atto degli operatori concettuali di valorizzazione al contempo culturale e promozionale (l'"italianità"), oltre che espressiva e spettacolare.

Nel film pubblicitario *Alta società rigatoni*[33] (per Barilla, 1986) il set richiama nuovamente il *décor* e la luce di *E la nave va*, mentre la colonna sonora cita il tema musicale de *La dolce vita* (1960). Il mondo diegetico si presenta con una *dépense* di stilemi e un eccesso di "cinematograficità" davvero inusuali per la pubblicità. Il movimento composito della macchina da presa (un dolly che attraversa la vetrina di un ristorante) incrocia uno specchio, producendo un effetto di diffrazione dell'immagine. «Ogni specchio è un quadro – sostiene Metz – e delimita una porzione di spazio. Ogni specchio è come una camera (o un proiettore), poiché "lancia" l'immagine una seconda volta e "ha un potere d'emissione"»[34]. La messa in cornice e il rispecchiamento dell'inquadratura evidenziano come la costruzione enunciativa dello "schermo secondario"[35] risulti qui assolutamente contrassegnata da marche stilistiche autoriali. *Alta società rigatoni* risolve

il proprio compito comunicativo sul piano estetico mediante l'amalgama tra marche stilistiche e marche enunciative. Vi è solo la "nominazione" del marchio e del prodotto, ma non la sua visualizzazione. Tuttavia, la strategia enunciativa pubblicitaria agisce sul piano comunicativo non tanto attraverso quello che i personaggi "dicono", quanto attraverso ciò che lasciano sottinteso, ovvero la relazione tra cibo ed erotismo.

I film pubblicitari della "trilogia onirica" *Che brutte notti* si aprono, come già *8½*, con il sogno e il risveglio di un personaggio senza troppe qualità, interpretato da Paolo Villaggio. Il sogno (*Sogno del "déjeuner sur l'herbe"*, *Sogno della galleria*, *Sogno del leone in cantina*) è evocato dal protagonista nel corso di una seduta psicoanalitica. La "lettura" del sogno che viene proposta è funzionale al *concept* dell'argomentazione pubblicitaria. La soluzione economica indicata dallo psicoanalista (Fernando Rey) produce come uno scarto improvviso del senso, che è marcato da una catena di sovrimpressioni – dall'immagine dipinta all'immagine filmica della Banca di Roma, dall'esterno all'interno della stessa – e funziona a tutti gli effetti come un "codino" pubblicitario; non è, infatti, un caso che l'epilogo sia il medesimo per tutti i film dedicati alla Banca di Roma. La sovrimpressione multipla funge da passaggio dalla dimensione narrativa alla dimensione argomentativa e termina con la resa "letterale" di un concetto metaforico ("fare dei sonni tranquilli"), visualizzato attraverso la traslazione di un luogo in un luogo altro: il letto del protagonista si trova dentro la Banca di Roma. Il protagonista stesso "interpella" lo spettatore investendolo della propria argomentazione: «Mi piace pensare di aver seguito un buon consiglio e mi auguro, da questo momento in poi, notti serene... le stesse che auguro anche a voi. Buonanotte!». Poi segue il *claim* finale («Banca di Roma. La tua amica Banca») e il richiamo del passaggio musicale da *Il Casanova di Federico Fellini* (1976).

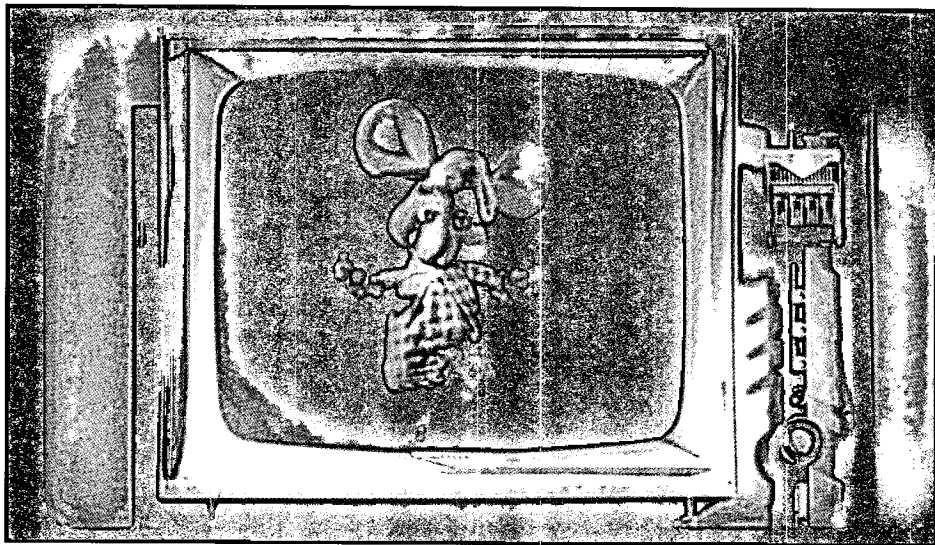
La citazione in *Sogno della galleria*[36] è praticata soprattutto attraverso il commento musicale tratto dall'ouverture de *Il barbiere di Siviglia* (accompagnato da frammenti de *La gazza ladra*, sempre di Gioachino Rossini), che in *8½* Fellini aveva fatto seguire alla *Cavalcata delle Walkirie* di Richard Wagner. In *Sogno del leone in cantina*[37], l'autocitazione funziona in chiave di rinvio situazionale: il protagonista appare pateticamente vestito alla marinara stile anni '30, come un bambino troppo cresciuto di *Amarcord* (1973) mentre segue una donna matura molto "felliniana". In *Sogno del "déjeuner sur l'herbe"*[38] la singolare e inquietante colazione campestre tra una giovane donna e il protagonista (il tavolo si trova sulle rotaie di una ferrovia) è data da una partitura sonora (suono del vento amplificato, canto di uccelli e rumori stranianti) che rinvia a *La voce della luna* (1989), e dal richiamo al fitto volteggiare di foglie cadenti in *Amarcord*.

Tuttavia, al di là dell'autocitazione, la marca autoriale più forte è senz'altro costituita dal tipo di distanza e di prospettiva narrativa adottate.

La strategia enunciativa si esprime prevalentemente attraverso un «discorso libero indiretto», esitante tra l'orientamento oggettivo e quello soggettivo (del personaggio). Lo sguardo in soggettiva dei personaggi è sempre "interferito" dall'istanza di enunciazione, che altera la configurazione e la sintassi delle immagini. In *Sogno della galleria* particolarmente evidente risulta la costruzione semi-soggettiva, che restituisce, come dice Metz, una visione «complessivamente oggettiva, ma associata alla visione di un personaggio»; cosicché «lo spettatore "dispone" al tempo stesso dello sguardo di un personaggio e dello sguardo del film su quel personaggio». *Sogno del "déjeuner sur l'herbe»*, ad esempio, introduce il tema dell'incubo attraverso lo sguardo in soggettiva della giovane donna, quasi a piombo sull'uomo; l'inquadratura dall'alto «schiaccia il personaggio e aggiunge quindi una chiosa alla mostrazione»[39]: il protagonista è sopraffatto dall'angoscia.

La configurazione enunciativa nel complesso della filmografia pubblicitaria di Fellini presenta un orientamento "oggettivo irreale" ovvero, nell'accezione metziana, un effetto stilistico autoriale[40]. Ricorre, inoltre, una costruzione tipica dell'enunciazione pubblicitaria (soprattutto nelle forme dello spot e del videoclip) ovvero l'«interpellazione»[41] o l'«appello»[42].

Le vie di appello fondamentali sono costituite, come è noto, dalla parola (voce di appello interna) e dallo sguardo in macchina del personaggio-*testimonial* (anzi, l'appello è ciò che trasforma qualsiasi personaggio in *testimonial* e viceversa), ma anche dal dettaglio o dal particolare ("frammenti" diegetici a tutto schermo che assumono una valenza "interpellante"). In pubblicità le figure dell'appello linguistico (nelle forme della voce in campo, della voce fuori campo e della scrittura) pertengono all'argomentazione e al commento e presentano diversi gradi di «forza illocutoria»[43] ovvero diversi livelli di azione enunciativa. Quando è implicata la lingua verbale sia sul piano orale che sul piano scritturale, l'appello delinea un destinatario, uno spettatore-ascoltatore che, tuttavia, «non pensa che *gli* si parli, ma è certo che si parli *per lui*»[44]. Invece, l'appello attuato per il tramite dello "sguardo in macchina" svolge una funzione "riflessiva", nel senso che provoca un «effetto-specchio particolare [...], introduce un rovesciamento che disvela il dispositivo e lo sottolinea con un tratto marcato che opera in senso inverso»[45]. Non solo. Nella comunicazione pubblicitaria, la nozione di interpellazione, quasi sempre rafforzata dagli appelli verbali, rinvia *anche* all'accezione althusseriana del termine: il soggetto interpellato è un soggetto costituito dal riconoscimento dell'atto interpellante stesso.

Il contatto che la pubblicità tradizionalmente intrattiene e mantiene con chi la guarda è un indicatore metalinguistico. Lo spettatore è interpellato, posto in un fuori campo assoluto o, meglio, in un "controcampo" implicito che lo tiene in "contatto" con il testo vincolandolo alla faticità della "comunicazione" in atto. Lo spettatore si vede come "riflesso" nell'atto del

Il pollo ruspante (episodio di *Ro.Go.Pa.G*) di Ugo Gregoretti

guardare dei protagonisti o si sente, attraverso le iperboli visive del frammento o del dettaglio, come dotato da parte dell'istanza di enunciazione di uno sguardo pervasivo, provvisto di una ipervisibilità: è uno dei punti di interferenza linguistica tra cinema (non solo contemporaneo) e pubblicità (si pensi alle "soggettive di oggetti" e alle "oggettive iperreali" tipiche della scrittura filmica di Almodóvar).

Il film pubblicitario stesso, nella sua interezza, "si dà a vedere" mirando a chi lo guarderà e il modo enunciativo dell'interpellazione manifesta tale *intentio*.

Nei suoi film pubblicitari, Fellini utilizza e attinge allo stesso repertorio di figure enunciative del cinema trattandole "diversamente", in relazione alla differente finalità comunicativa, ma secondo identità stilistiche. In tal senso, Fellini fa pubblicità come se fosse cinema. Inoltre egli si occupa anche della realizzazione di un peculiare tipo di film pubblicitario che è il trailer. Si pensi, ad esempio, a quello de *La dolce vita*, costruito sulla giustapposizione di fotogrammi (schema iconografico richiamato da Martin Scorsese nello spot *Who is Giò* per Giorgio Armani), o a quello di *Intervista* che rinvia al manifesto del film stesso. Come Almodóvar, Fellini vede nel trailer una sorta di prolungamento estetico del film.

"To trail the author"

Il trailer è un tipo particolare di film pubblicitario in quanto la merce che promuove è costituita da un altro testo filmico, che funge anche da argomento discorsivo. Pensato in relazione al film di riferimento, esso

svolge una qualche funzione di "paratesto"[46] fondamentalmente perché contiene il titolo del film, i nomi del regista e degli attori, del produttore, della casa distributrice ecc. Tuttavia, la nozione di paratesto elaborata da Gérard Genette non è affatto immediatamente compatibile con la tipologia testuale del trailer, se non per l'istanza autoriale. Senza entrare qui nel merito della questione, va rilevato che in *Introduction à l'architexte* (1979), in *Palimpsestes* (1982) e in *Seuils* (1987) Genette elabora il concetto di paratesto, definendolo anche in chiave pragmatica, come «azione sul lettore»[47], e soprattutto in relazione all'istanza autoriale, all'*intentio auctoris*; tant'è che il carattere funzionale del paratesto nei confronti del testo è proprio quello «di assicuragli una sorte conforme al disegno dell'autore»[48]. «La pertinenza qui accordata al disegno dell'autore, e dunque al "suo punto di vista", può sembrare eccessiva, e metodologicamente molto ingenua. In realtà essa è imposta dall'oggetto, il cui funzionamento si basa completamente, anche se a volte non lo ammette, sul semplice postulato che l'autore "sappia meglio" cosa si debba pensare della sua opera»[49]. Anche tenendo conto delle differenze tra "peritesto" ed "epitesto"[50] tracciate da Genette, la sua nozione di paratesto non definisce completamente il trailer, il quale non è affatto qualcosa che "non è ancora un testo", ma è un testo che presenta una propria autonomia e peculiarità. Ferma restando la specificità "pubblicitaria" del trailer, il problema che si pone riguarda semmai lo studio delle modalità attraverso le quali il film di riferimento è utilizzato sia come argomento discorsivo sia come materiale audiovisivo per la composizione del trailer.

Il trailer è dunque un testo che promuove un altro testo e lo fa "enunciando" e anticipando, in molti modi, parti del testo filmico stesso. La strategia discorsiva del trailer mira a promuovere il film, senza rivelarlo troppo; vi allude mostrandolo parzialmente, sospendendone opportunamente la logica discorsiva per costruire così l'aspettativa dello spettatore. L'attenzione di quest'ultimo viene modellata sulla configurazione espressiva del trailer (voci interpellative, ritmo, estensione del "volume" sia dell'immagine sia del suono). Del resto, non a caso, *to trail* significa tanto "trascinare (dietro di sé)" quanto "seguire (le tracce di)", dove il trascinare si riferisce al pubblico, e il seguire al film oggetto dell'azione pubblicitaria.

Il trailer può sviluppare la propria attività enunciativa trattando, secondo una strategia discorsiva ellittica, il contenuto del film in modo assolutamente coerente al contenuto del film stesso, oppure può alterarne il senso, "significando" il film in modo ambiguo. Nel caso di film narrativi, ad esempio, può far riferimento alla storia (per il tramite di situazioni esemplari messe in progressione), e al modo in cui la storia è raccontata dal film (soprattutto per i film d'autore), oppure può far ricorso – secondo modalità stranianti – alle «immagini proprie» del film, astraendo dalla

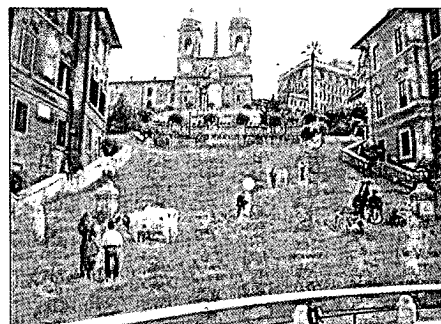
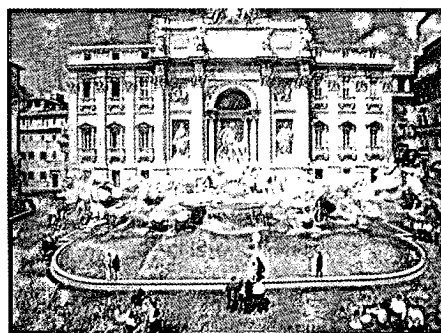
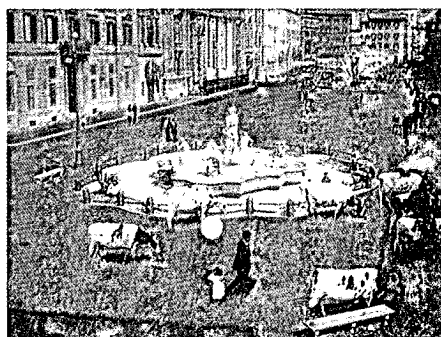
continuità narrativa sino a giungere a una nuova configurazione del film stesso. In tal modo il trailer crea percorsi audiovisivi autonomi, inediti e inusitati, spesso impiegando materiale audiovisivo di set, o parti del girato non montate, oppure materiale fotografico.

Alfred Hitchcock, del quale è noto l'interesse per la pubblicità, in una situazione tipica di "run for cover", anche questa celebre, ha dovuto occuparsi del marketing di *Psycho* (1960). Tre furono i trailer girati dall'operatore Rex Wimpy nei giorni immediatamente successivi alla fine delle riprese: due in forma "breve" e uno in forma "lunga" di circa sei minuti. I trailer brevi veicolavano i temi cardine della campagna: il primo, ad esempio, a tutela del celeberrimo «*Red Herring*», ovvero dell'omicidio diegetico di Marion Crane e di quello "simbolico" della star, Janet Leigh, si appella perentoriamente agli spettatori: «Don't kill your enjoyment of *Psycho*. See it from the beginning!». Il trailer "lungo" era strutturato secondo lo stesso schema di interpellazione autoriale che caratterizzava la serie di telefilm *Alfred Hitchcock Presents* (non è certo un caso che lo sceneggiatore del trailer fosse James Allardice). Hitchcock fa da guida al set deserto di *Psycho* e dice: «Qui abbiamo un piccolo, tranquillo motel tagliato fuori dall'autostrada e come potete vedere, di aspetto perfettamente innocuo, sebbene sia ora noto come il luogo del delitto». Si tratta dunque di un tipo di trailer che non mostra direttamente il film, ma formula *ex novo* un film pubblicitario sul film. L'autore "interpella" lo spettatore, lo conduce all'interno della casa dei Bates e poi del motel, gli parla con estrema "disinvoltura" e *understatement* dei delitti che vi hanno avuto luogo ma, proprio quando le sue parole stanno per svelare qualcosa di sostanziale, le sospende e passa oltre. Il trailer introduce solo apparentemente il mondo diegetico («Quella finestra al secondo piano, quella sulla facciata, è lì che la donna fu vista la prima volta»; «Lei è uscita dalla porta lassù e ha incontrato la vittima»; «Naturalmente [...] le vittime non avevano idea del tipo di gente che avrebbero dovuto affrontare in questa casa. Specialmente la donna. Era la più strana e la più... Beh, andiamo nella sua stanza da letto»). Della stanza di Mrs. Bates viene sottratto allo sguardo spettatoriale quanto invece viene mostrato nel film, quando la sorella di Marion (Vera Miles) vi si reca: si vede l'impronta del corpo della donna sul letto "dove stava di solito", ma non si vedono gli abiti nell'armadio ecc. Nella stanza n. 1 del motel, all'interno del bagno, Hitchcock dice: «Insomma, l'assassino, vedete, è penetrato qui molto silenziosamente – naturalmente la doccia era aperta, non si sentiva un suono. Poi, con un gesto brusco, scosta la tenda opaca della doccia; quindi, sulle note dei violini di Bernard Herrmann, s'inserisce il grido e il volto in PP di Marion, Vera Miles anziché di Janet Leigh. Frammenti del trailer lungo – riferiti alla scena della doccia – appaiono nelle versioni corte, dove la presenza dell'autore permane: l'immagine di Hitchcock sul set, il *profilo* del suo volto, la sua firma e la sua voce pervadono letteralmente la *texture* del

Tarsem Singh, immagini tratte dallo spot *Roma* per Mulino Bianco-Barilla (Agenzia Armando Testa)

film pubblicitario. Il *lettering* scelto per la grafica è quello ideato da Tony Palladino; si tratta di un vero e proprio logo con i caratteri "spessi" e attraversati orizzontalmente da uno squarcio, lo stesso che era stato impiegato per la copertina del libro e per i manifesti.

Hitchcock rende evidente il meccanismo costitutivo del trailer che consiste nel dare ma, al contempo, nel sottrarre strategicamente informazioni allo spettatore, creando così un'aspettativa forte.

Interessante è comparare a questo proposito i trailers di *Psycho* di Hitchcock e di *Psycho* (1999) di Gus van Sant. Quest'ultimo utilizza inserti grafici che richiamano il trailer lungo diretto da Hitchcock, ma orienta l'appello scritto verso un percorso di conoscenza articolato per parole chiave (quali «Volto», «Mente», «Mondo») e rivolto all'identità di Norman Bates (Vincent Vaughn). Il *focus* del trailer è costituito quindi dalla schisi identitaria di Norman, completamente rivelata attraverso la sua «immagine propria»[51]. Nei trailer di Hitchcock, al posto dell'«immagine propria» del protagonista vi sono frammenti filmici quali,

ad esempio, un particolare di un occhio [quello di Norman Bates/Anthony Perkins] che guarda oltre un foro, oppure un'inquadratura ravvicinata, angolata dal basso, che mostra un uomo di schiena intento a trascinare fuori dal bagno un corpo inerte.

Il trailer di *Psycho* di Gus van Sant (dopo l'introduzione del logo della Universal) mostra come *incipit* una delle immagini finali del (o dei) film: nella campitura bianca della parete di fondo, Norman Bates, con la coperta gettata sulle spalle, guarda in macchina mentre, si sente la voce acusmatica[52] della "madre"; poi uno zoom avvicina il suo volto che viene raddoppiato in due quadri i quali, invertendo continuamente la loro simmetrica postazione, fanno sbandare lo sguardo spettatoriale da sinistra verso destra e viceversa. Quindi il suo volto viene inquadrato in PP dall'alto e obliquamente: i suoi occhi guardano "in macchina" e, mentre egli sorride, la pellicola brucia. Il trailer gioca con l'identità cinematografica di *Psycho* e costruisce un'attesa complessa, intertestuale, sulle modalità di un'operazione che van Sant ha definito "riproduzione" e non remake. Il trailer contiene *in nuce* tutti gli elementi espressivi e contenutistici che sono propri del secondo film (le focalizzazioni mentali di Norman o l'attualizzazione di inquadrature tratte dallo *story board* "originale") e, soprattutto, ne manifesta l'intento intertestuale: far sintonizzare lo spettatore sul film "originale".

Conclusioni

Fin dagli anni '80 il valore della comunicazione pubblicitaria si è rivelato quale "valore-immagine" interno alla comunicazione stessa. Il valore-immagine, come sostiene Fausto Colombo, «non è un *plus* rispetto a un valore preesistente, ma un nuovo valore autonomo, di cui l'oggetto, la merce stessa partecipa». «Il che è perfettamente coerente con un sistema (quello post-industriale appunto) in cui la merce di base è informazione, cioè semplice astrazione *soft*, "galleggiante" sulla "durezza" della produzione tradizionale»[53]. In tale contesto il film pubblicitario d'autore conferisce, con un certo disincanto, un *plus* estetico non tanto alle merci, quanto al linguaggio pubblicitario stesso. Federico Fellini ha detto che «invece di vedere i propri film massacrati dalle interruzioni pubblicitarie, è meglio fare messaggi pubblicitari, massacrandoli con qualche spezzone di film ogni tanto»[54].

---

1. Fausto Colombo, *Teoria e storia della visibilità testuale*, in Fausto Colombo e Ruggero Eugeni (a cura di), *Il testo visibile*, NIS, Roma, 1996, p. 26.

2. Secondo Francesco Casetti e Ruggero Eugeni la pubblicità si caratterizza come attività «superficiale» soprattutto per «il modo in cui è recepita, con un'operazione disimpegnata, quasi in un gioco». Tale caratterizzazione è connessa a un compito di mediazione tra "consumo" e "cultura" che la pubblicità «si è vista affidare da sempre all'inter-

no dei sistemi economici, sociali, comunicativi» e che storicamente si è determinato secondo forme diverse e peculiari. Casetti ed Eugeni distinguono nella storia della pubblicità tre fasi differenti, indicate come *réclame* (fine dell'800 e primo '900), *advertising* (dagli anni '20 sino alla prima metà degli anni '70) e *publicity* (dalla seconda metà degli anni '70 agli anni '80). Cfr. Francesco Casetti e Ruggero Eugeni, *I media in forma. Il lavoro della pubblicità dalla réclame alla publicity*, in Fausto Colombo (a cura di), *I persuasori non occulti*, Lupetti Co., Milano, 1989, pp. 43-62.

3. L'industria cinematografica stessa, del resto, ha sempre prodotto pubblicità: dal marchio delle case, al manifesto e al trailer.

4. Cfr. Antonio Costa, *La morale del giocattolo. Saggio su Georges Méliès*, Clueb, Bologna, 1989, pp. 132-134; Jacques Malthête, *Méliès. Images et illusions*, Exporégie, Paris, 1996, pp. 129-133.

5. Il testo è riprodotto in Maurice Bessy, Lo Duca, *George Méliès, mage*, J.-J. Pauvert Éditeur, Paris, 1961.

6. A. Costa, *La morale del giocattolo*, cit., p. 133.

7. Dopo le campagne televisive seriali dei film pubblicitari si è determinata, attraverso Internet, una nuova forma testuale, una sorta di *spot-game*: certi spot, come ad esempio quelli della Nike dell'ultima generazione, prevedono – in rete – diversi finali rispetto a quelli televisivi.

8. Al cinema dei primordi corrisponde la fase *réclame*; al cinema classico si collega, grosso modo, l'*advertising*; al cinema moderno e tardo moderno si relaziona la *publicity*. Cfr. F. Casetti e R. Eugeni, *I media in forma. Il lavoro della pubblicità dalla réclame alla publicity*, in F. Colombo (a cura di), *I persuasori non occulti*, cit., pp. 43-62.

9. Si ricordino, ad esempio, le tante dive cinematografiche che, dagli anni '50 in poi, sono state *testimonial* nelle campagne per il sapone Lux.

10. Il concetto di autorialità è estremamente stratificato, e, nelle varianti di artefice, creatore, artista, ha una *lignée* filosofica che nasce dalla tradizione estetica del Romanticismo. La derivazione propriamente "cinematografica" si è andata tematizzando dalla prima avanguardia francese ai formalisti russi e dalla "caméra-stylo" di Alexandre Astruc alla "politique des auteurs" secondo l'accezione di André Bazin e dei redattori dei «Cahiers du Cinéma».

11. La comunicazione pubblicitaria si costituisce attraverso lo snodo di una pluralità di strategie che investono: a) l'attività dell'azienda verso il mercato dei consumatori, delle agenzie, delle imprese di produzione, dei creativi, degli *art directors*, dei registi; b) l'attività dell'agenzia verso il mercato delle aziende, del pubblico, delle imprese di produzione, dei creativi, degli *art directors*, dei registi; c) l'attività dell'impresa di produzione verso il mercato dell'azienda, dell'agenzia, del pubblico, dei creativi, degli *art directors* e dei registi. Le azioni comunicative (extratestuali) attivate dalla pubblicità sono eterogenee e funzionano secondo una molteplicità di combinatorie multidirezionali, che trovano, un amalgama temporaneo dentro al testo pubblicitario che ne è sintesi e risultante.

12. Dal 3 febbraio 1957 al 1° gennaio 1977, *Carosello* è stata la rubrica pubblicitaria televisiva della RAI, poi sostituita da *Spazio F.* La storia ventennale di *Carosello* "copre" sul piano pubblicitario la storia della comunicazione televisiva italiana sino alla Sentenza della Corte Costituzionale del luglio del 1976 che sancì la fine del regime monopolistico della RAI. Le Tv private trovarono nella pubblicità il volano del proprio sviluppo economico.

13. Vale la pena di ricordare il canale "tematico" di VideoMusicTelevision per gli effetti di fruizione estetica immediata che il videoclip ha introdotto.

14. Nel corso degli anni '80, in Europa, le emittenti televisive hanno dovuto far fronte alla percezione di intrusività della comunicazione pubblicitaria ponendo in atto precise tecniche volte a trasformare le rotture del flusso televisivo prodotte dagli spot pubblicitari in elementi di "punteggiatura". Cfr. Roberto Grandi, *L'intruso cortese. La pubblicità nel sistema dei media*, in F. Colombo (a cura di), *I persuasori non occulti*, cit., pp. 63-81.

15. *Renault 9. Regia*: Michelangelo Antonioni; *fotografia* (colore): Ennio Guarnieri; *sceneggiatura*: Dante Ferretti; *produzione*: C.E.P. Compagnia Europea Pubblicità di Arturo La Pegna, Roma-Parigi; 1983; *durata*: 30" e 60".

16. *Filmetto pubblicitario per la soc. Campari: "Oh, che bel paesaggio!". Regia*: Federico Fellini; *fotografia* (colore): Ennio Guarnieri; *scenografia*: Dante Ferretti; *musica*: *Rumbetta del trenino* di Nicola Piovani; *montaggio*: Ugo De Rossi; *interpreti*: Silvia Dionisio, Vittorio Poletti, Antonella Barchiesi; *produzione*: Giulio Romieri per Brw & Partners; *origine*: Italia; 1984; *durata*: 60".

17. Federico Fellini, *Intervista sul cinema*, a cura di Giovanni Grazzini, Laterza, Roma, 1983, pp. 163-164.

18. Cfr. Bruno Blasi, *Spot teppisti: intervista*

con Federico Fellini, «Panorama», 27, 5 novembre 1989.
19. Rispetto al referente-merce, già negli anni '60 Umberto Eco notava: «Il referente, che era il prodotto (e quindi doveva essere il termine finale della comunicazione pubblicitaria), si avvia sempre più ad essere il pretesto di partenza di una creazione immaginaria che poi "viaggia" per conto proprio nella memoria del pubblico». (*Ciò che non sappiamo della pubblicità televisiva*, in AA.VV., *Pubblicità e televisione*, Eri, Torino, 1968, ora in *Il costume di casa*, Bompiani, Milano, 1973, p. 204).
20. Vanni Codeluppi, *La società pubblicitaria. Consumo, mass media, ipermodernità*, Costa & Nolan, Genova, 1996, p. 40.
21. Si ricordino, a proposito del focus sul prodotto, le teorie sui nuovi miti della pubblicità o la tematizzazione del prodotto come nuova *star* di Jacques Séguéla.(*Hollywood lave plus blanc*, Flammarion, Paris, 1982; trad. it. *Hollywood lava più bianco*, Lupetti, Milano, 1985).
22. «Spesso, però, la pubblicità deve proprio alla sua apparente inefficacia la possibilità di comunicare e di entrare con modalità soft nelle pieghe del sociale senza incontrare grandi resistenze». (V. Codeluppi, *La società pubblicitaria. Consumo, mass media, ipermodernità*, cit., p. 43).
23. F. Colombo, *Il rettile, il cantante e il seduttore. Tre ipotesi sul ruolo della pubblicità*, in F. Colombo (a cura di), *I persuasori non occulti*, cit., p. 16.
24. Algirdas Julien Greimas definisce l'isotopia come «un insieme di categorie semantiche ridondanti che rendono possibile la lettura uniforme di una storia» (A.J. Greimas, *Du sens*, Seuil, Paris, 1970; trad. it. *Sul senso*, Bompiani, Milano, 1974, p. 188). Secondo la definizione generale di Umberto Eco l'isotopia è: «*coerenza di un percorso di lettura*, ai vari livelli testuali». (*Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1979, p. 93). A differenza del *topic* (o argomento), l'isotopia è intrinseca al testo, progettata in quanto tale e riconosciuta dallo spettatore (procedure di "messa in isotopia").
25. Frédéric Strauss, *Pedro Almodóvar. Conversations avec Frédéric Strauss*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1994 (trad. it. *Il cinema secondo Almodóvar*, Pratiche, Parma, 1995, p. 69).
26. Trascritto dal film-episodio *Le tentazioni del Dottor Antonio*, *Boccaccio 70* (1962).
27. Cfr. Alberto Abruzzese, *Fellini e il Memento Mori della pubblicità*, in Paolo Fabbri, Mario Guaraldi (a cura di), *Lo schermo manifesto*, Guaraldi Editore, Rimini, 1999, pp. 39-43.
28. *Ibid.*
29. Trascritto dal film *Intervista*.
30. Nel 1992 Cesare Geronzi, direttore della Banca di Roma, affida a Fellini il compito di dirigere tre film pubblicitari (cooptati dall'agenzia Saatchi & Saatchi e prodotti dalla Filmmaster) che l'autore realizzerà attraverso tre microracconti a carattere onirico-psicanalitico. Questi ultimi agiscono a livello simbolico e giocano sui temi dello "scioglimento dell'ansia", del "senso di protezione" e del "denaro come mito". Cfr. F. Fellini, *Lettera al committente* (del 18/2/1992), in *Gli ultimi sogni di F. Fellini*, Associazione Federico Fellini/Pietroneno Capitani Editore, Rimini, 1997, pp. 23-29.
31. Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam, Querido Verlag, 1947 (trad. it. *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino, 1966, pp. 174-180).
32. In un contesto sociale e mediatico in cui il consumo di per sé è "culturalizzato", la mediazione tra consumo e cultura, che la pubblicità si è vista affidare storicamente, non viene meno, anzi si complica diventando mediazione tra "consumo globale" e "culture diverse": nella società post-industriali, essa lavora su modelli di consumo interculturali. Sul modello della nozione di *publicity*, tale nuova fase storica – dagli anni '90 a oggi – può essere denominata *post-publicity* poiché pertiene a una forma di sapere di secondo grado, un sapere modalizzato: «sapere di potere»; «sapere di volere»; «sapere di sapere». Sapere che riformula criticamente e metalinguisticamente quanto già esperito sul piano comunicativo dalle forme *réclame*, *advertising* e *publicity*.
33. *Alta società rigatoni. Regia*: Federico Fellini; *fotografia* (colore): Ennio Guarnieri; *scenografia*: Danilo Donati; *musica*: Nino Rota, arrangiata da Nicola Piovani; *montaggio*: Ugo De Rossi, Anna Amedei; *interpreti*: Greta Vaian e Maurizio Mauri; *produzione*: Fabrizio Capucci per International Cbn; *origine*: Italia, 1986; *durata*: 33",1.
34. Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Klincksieck, Paris, 1991 (trad. it. *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, ESI, Napoli, 1995, p. 93).
35. «Il quadro interno, il quadro *secondario*, ha come effetto quello di mettere in evidenza il primo quadro, cioè il luogo dell'enunciazione, di cui è una "marca", fra le altre, frequente e riconoscibile» (*Id.*, p. 80).

36. *Sogno della galleria. Regia*: Federico Fellini; *fotografia* (colore): Giuseppe Rotunno; *sceneggiatura*: Antonello Geleng; *musica*: Nicola Piovani; *montaggio*: Nino Baragli; *interpreti*: Paolo Villaggio, Fernardo Rey; *produzione*: Roberto Mannoni per Filmmaster; *origine*: Italia, 1992; *durata*: 2' 09".
37. *Sogno del leone in cantina. Regia*: Federico Fellini; *fotografia* (colore): Giuseppe Rotunno; *sceneggiatura*: Antonello Geleng; *montaggio*: Nino Baragli; *interpreti*: Paolo Villaggio, Fernardo Rey, Ellen Rossi Stuart; *produzione*: Roberto Mannoni per Filmmaster; *origine*: Italia, 1992; *durata*: 2'10".
38. *Sogno del "dĕjeuner sur l'herbe". Regia*: Federico Fellini; *fotografia* (colore): Giuseppe Rotunno; *sceneggiatura*: Antonello Geleng; *musica*: Nicola Piovani; *montaggio*: Nino Baragli; *interpreti*: Paolo Villaggio, Fernardo Rey, Anna Falchi; *produzione*: Roberto Mannoni per Filmmaster; *origine*: Italia, 1992; *durata*: 1' 51".
39. Ch. Metz, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, cit., p. 195.
40. *Id.*, p. 140.
41. Cfr. F. Casetti, *Dentro lo sguardo*, Bompiani, Milano, 1986, pp. 25-57.
42. Ch. Metz, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, cit., pp. 41-69.
43. Cfr. Gianfranco Bettetini, *La narrazione allo specchio. Ipotesi sul racconto pubblicitario*, in F. Colombo (a cura di), *I persuasori non occulti*, cit., p. 31
44. Ch. Metz, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, cit., p. 56.
45. *Id.*, p. 42.
46. Cfr. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982 (trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino, 1997); G. Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris, 1987 (trad. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino, 1989).
47. Cfr. G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, cit., p. 5.
48. Cfr. G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, cit., p. 401.
49. *Id.*, p. 402.
50. Scrive Genette: «Il criterio distintivo dell'epitesto rispetto al peritesto – vale a dire, secondo le nostre convenzioni, a tutto il resto del paratesto – è un principio puramente spaziale. È epitesto qualsiasi elemento paratestuale che non si trovi annesso al testo nello stesso volume, ma che circoli in qualche modo in libertà, in uno spazio fisico e sociale virtualmente illimitato» (*Id.*, p. 337).
51. Cfr. Dario Tomasi, *Il personaggio*, Loescher, Torino, 1988, p. 25.
52. Il suono acusmatico è un suono senza visualizzazione della fonte d'emissione: la voce della "madre" non è mai legata al suo stesso corpo. Cfr. Michel Chion, *La voix au cinéma*, Éditions de l'Étoile, Paris, 1982 (trad. it. *La voce nel cinema*, Pratiche, Parma, 1991); M. Chion, *Le son au cinéma*, Éditions de l'Étoile, Paris, 1985.
53. F. Colombo, *Il rettile, il cantante e il seduttore. Tre ipotesi sul ruolo della pubblicità*, in F. Colombo (a cura di), *I persuasori non occulti*, cit., p. 25.
54. Federico Fellini, *Le favole di Fellini. Diario ai microfoni della Rai*, raccolta di interviste scelte e riproposte da Paquito Del Bosco, RAI ERI, Roma, 2000, p. 138.

Nicole Kidman e Tom Cruise
in *Eyes Wide Shut* di Stanley Kubrick

Eyes Wide Shut / Ears Wide Shut

Sergio Miceli

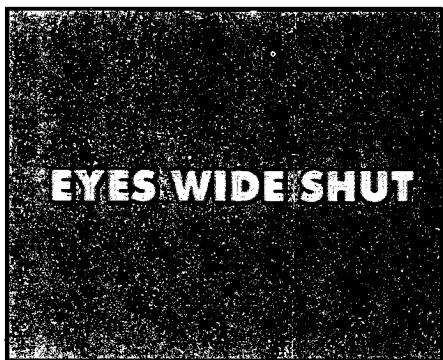
Sapevo che lui sapeva che io sapevo che cosa cercava.
Marit Allen, costumista del film *Eyes Wide Shut*

In questa concisa analisi[1] delle funzioni drammaturgico-musicali nell'ultimo film di Stanley Kubrick mi valgo del metodo dei livelli, proposto da chi scrive a partire dal 1982 e rivisto in tempi successivi[2], distinguendo fra musiche di livello esterno e/o mediato – indipendentemente dal loro essere preesistenti oppure originali, poiché in Kubrick la differenza è il più delle volte ininfluente[3] – e musiche di livello interno, suddividendo queste ultime in musiche di livello interno connotativo e denotativo, benché sia consapevole del fatto che in certi casi funzione connotativa e funzione denotativa si sovrappongono in un gioco di rimandi speculari che d'altra parte è alla base stessa del film. In ordine di prima apparizione (ad eccezione delle musiche di repertorio di inequivocabile e costante livello interno[4] discusse brevemente a parte), troviamo:

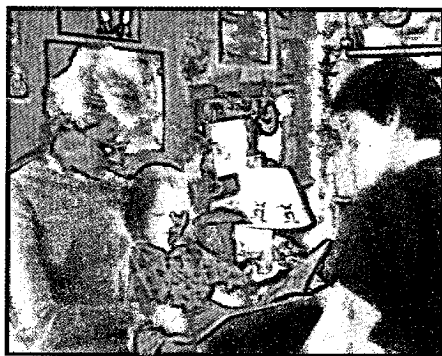
Dmitrij Šostakovič, *Valzer* n. 2 da *Jazz Suite*[5] (0-1/6/38)[6]

Si tratta di una presenza molto importante e per più ragioni. La prima risiede nella collocazione nei titoli di testa (0) e in quelli di coda (38), che secondo la prassi filmico-musicale sono generalmente i luoghi della massima concentrazione e sintesi dei valori narrativi, simbolici ed estetici espressi nella pellicola. In questo caso la natura dei titoli di testa – pochi cartelli sul nero e poche inquadrature, compreso un giustamente celebrato fondoschiena di Nicole Kidman – e la specularità con quelli di coda sottolinerebbero ulteriormente la funzione di cornice o di siparetto, secondo il principio di una "neutralità" ritualistica sostanzialmente decorativa. Un riferimento a questo modo di procedere potrebbe essere nella *incidental music*, di cui la cultura britannica vanta com'è noto le più forti e radicate tradizioni in ambito occidentale a partire da Shakespeare e Purcell, con profonde influenze nella produzione per film degli anni '40-60.

Tutto ciò senza contare l'origine letteraria universalmente conosciuta e accreditata del film, su cui occorrerà comunque tornare, che avrebbe potuto indurre a sottolineare subito i mezzi di una sua *rappresentazione*. Sennonché è la stessa concezione filmico-musicale kubrickiana, che nulla pare lasciare al caso – inteso quest'ultimo anche come mero "gusto" per-

sonale di un regista –, a richiedere una riflessione ulteriore. La seconda ragione che rende questa presenza molto importante sta nella transizione senza soluzione di continuità tra segmento dei titoli di testa e scena 1, che agli occhi e agli orecchi dello spettatore rafforzerebbe il potenziale leitmotivico dell'intervento riducendo così, almeno in parte, quei valori di "neutralità" di cui ho già detto. Certo, una musica dei titoli di testa che entri nella prima sequenza di un film offre un passaggio naturale e indolore tra i due ambiti, ma proprio per questo si carica di maggiori responsabilità poiché autorizza nuove e più intense aspettative: era una cornice ma è diventata qualcos'altro, "senza dubbio" un tipico commento di livello esterno.

Già a questo punto il gioco è sufficientemente ambiguo, ma il capolavoro dell'ambiguità e della negazione delle relazioni fra antecedente e conseguente – e siamo alla terza ragione – si verifica allorché Bill, uscendo dalla stanza, spegne l'impianto hi-fi interrompendo il *Valzer*, che si rivela così di livello interno, in tal modo annullando, o quanto meno scombinando, i valori che in precedenza avevamo attribuito a quella musica. E forse è il caso di sottolineare il fatto che l'annullamento retroagisce fino al primo fotogramma dei titoli, per cui la stessa cornice musicale risulta ora, in un certo senso, come già appartenente alla percezione uditiva di Bill. Perciò, oltre che di annullamento, si potrebbe parlare di un

Bill nello studio medico;
Alice in casa con la bambina;
la riunione serale della famiglia

potenziamento unitario che nell'inaspettato sbocco "realistico" porta paradossalmente non all'immedesimazione, bensì all'esibizione intensificata della *mise-en-scène*, con una conseguente epifania dell'autore. Nel giro del primo minuto e mezzo Kubrick ha coperto e rinnegato buona parte delle funzioni musicali nel film, con una ulteriore e decisiva manifestazione del meccanismo nella scena 6. Bill è nello studio medico e Alice è in casa con la figlia, mentre il *Valzer* si ripresenta dall'inizio e prosegue sopra il ripetuto montaggio alternato, fino alla riunione serale della famiglia. Trattandosi – se valutato isolatamente – di un tipico livello esterno, la sintassi fin qui ricavata deve essere nuovamente riveduta, ma conduce alla constatazione di una nuova e decisiva "violazione" dei codici. Questo *Valzer*, insomma, apparterrebbe a tutto e a tutti, contribuendo così a rafforzare il senso di un punto di vista narrativo onnisciente, lucido e oggettivo[7], seppure incline a ironizzare sui personaggi e perfino a simpatizzare per loro – ancora una volta in apparenza, come vedremo meglio più avanti –, tanto da metterli a parte di certe scelte musicali. E non credo sia del tutto marginale ricordare l'assoluta eguaglianza temporale dei due interventi musicali: 90" (con la sola differenza della dissolvenza di chiusura nel secondo), la quale potrebbe sottolineare ulteriormente il carattere di ritualità programmatica, extradrammaturgica, affidato a Šostakovič[8].

Infine vediamo le caratteristiche propriamente musicali, lasciate non a caso per ultime, con le quali è necessario tornare sulle relazioni tra la novella di Schnitzler e il film. Senza dubbio Šostakovič è l'autore a cavallo tra primo e secondo '900 che ha espresso il maggior grado di ironia e di sarcasmo. I suoi molteplici legami con la tradizione non si manifestano come citazione e tanto meno come plagio del sentimento[9], bensì come frutto di un profondo processo di assimilazione e di metabolizzazione. Basterebbe questo per dire che un suo valzer presenta solo *in apparenza* i caratteri viennesi che gli si vorrebbero attribuire. In realtà già l'esordio affidato ai sassofoni, così come il penultimo ritornello ripreso dai tromboni, insinuano, assieme a una scansione ritmica ternaria d'insolita grevità, veleni tutt'altro che consoni alla *Felix Austria*. La parte centrale, in cui il *Valzer* un po' si si alleggerisce e si nobilita, non appartiene al film se non nei titoli di coda, dove di norma tutti i giochi sono fatti e non resta che l'autocelebrazione. Se «La New York stanca, sporca, violenta, ridotta a un arcobaleno d'immagini, a un'immensa fantasmagoria, dove tutto sta al posto di tutto, senza che ci sia un centro, appare come l'erede e la continuazione logico-cronologica della Vienna scintillante di allora»[10], *questo Valzer* rappresenta il *trait d'union* più adeguato fra i due poli, anche perché – o forse soprattutto – è senza dubbio uno dei più inoffensivi di Šostakovič: velenoso, ma non tanto da mettere in guardia un ascoltatore distratto. Dopo tutto è in grado di risucchiare agevolmente Bill – e noi con lui – in un vortice di certezze rassicuranti: «Niente male, sai com'è... Niente male», egli risponderà con aria visibilmente autocompiaciuta a Nick Nightingale che gli ha chiesto come se la passa (scena 2, ricevimento in casa Ziegler). Il Dott. William Harford ha una splendida moglie, una figlia deliziosa, una solida e rispettabile professione, una casa invidiabile, un *entourage* sceltissimo... Viene in mente il *Bel Danubio blu* in *2001: A Space Odissey*, sul quale vent'anni fa osservavo che «non si limita a sottolineare, come in genere è stato notato, l'imponente moto rotatorio della grandiosa stazione spaziale e l'avvitamento della navicella che le si avvicina; quello che è il valzer viennese per antonomasia – espressione di per sé rappresentativa di una società giunta a un assoluto livello di sicurezza ed euforia (e perciò a un passo dal baratro) – diviene la metafora di altre euforie e "certezze" in un ammiccante processo associativo extra temporale»[11].

Jocelyn Pook, *Naval Officier* (7/24); *The Dream* (8/10/16/28/29)

Sul problema della esclusione o meno da parte di Kubrick e dello sceneggiatore Frederic Raphael della rappresentazione dei sogni, il secondo ha dichiarato: «Eravamo estremamente circospetti nei confronti delle sequenze oniriche, perché raramente ve ne sono di buone nel cinema»[12]. Tocca associarsi alla constatazione, notando come *Eyes Wide Shut* non sia

Il racconto di Alice
e le ossessioni di Bill

riuscito a sottrarsi alla norma. Tanto i monologhi di Alice sono intensi e credibili ma al tempo stesso abissali (scene 7/24), quanto la materializzazione in Bill di quell'impulso, da lei soltanto ipotizzato, sa di erotismo in carta patinata – «Playboy», insomma, oppure Adrian Lyne; lascio al lettore stabilire quale sia il peggiore –: "bello" e altrettanto artificioso (scene 8/10/16/28/29). E si tratta di una caduta di tensione così evidente da indurre a un'ipotesi estrema, ma in fin dei conti coerente con tutto il resto: quelle immagini – una sorta di soggettiva interiore – non appartengono ad Alice ma, appunto, al marito, per cui la loro banalità altro non sarebbe che lo specchio del *suo* modo di vedere o immaginare le cose (questa ipotesi tornerà utile anche più avanti, trattando della musica per la scena dell'obitorio)[13].

La premessa era necessaria per dire che i brani di Jocelyn Pook, sostanzialmemte privi di particolari qualità musicali[14] e oltretutto missati molto bassi, specie il primo[15], rientrano dignitosamente in un'ampia consuetudine di pezzi "d'atmosfera": aperti, ovvero

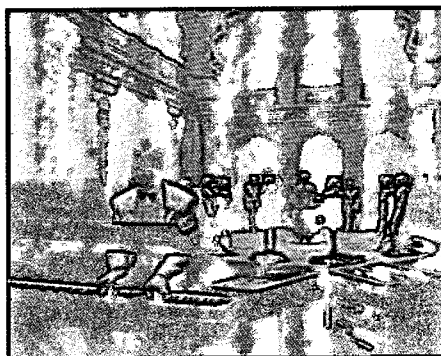
capaci di svolgersi all'infinito, e come tali volutamente privi di caratteri melodici, bensì giocati sui cromatismi e le pseudo-modulazioni, che restituiscono allo spettatore un senso di indeterminatezza e di angoscia. L'interesse risiede semmai nella modalità della loro collocazione. *Naval Officier* nasce dal racconto della donna e s'interrompe quando quello si interrompe; la prima volta, addirittura, in sincrono con uno squillo di telefono. I frammenti di *The Dream* – perché di frammenti brevissimi si tratta – sono sempre associati all'ossessione di Bill, perciò si può parlare in entrambi i casi di livello mediato, ovvero di una soggettiva sonora come formalizzazione in termini musicali dello stato d'animo del personaggio. Come vedremo, Kubrick ricorrerà ancora a questo mezzo, che in certo qual modo ha la capacità di ridurre agli occhi dello spettatore l'intervento dell'artefice. Però, visti i precedenti e anticipando quanto seguirà, credo di poter affermare che in *Eyes Wide Shut* il livello mediato, e perfino quello esterno, conducono non tanto alla latitanza dell'autore, bensì allo sdoppiamento di quest'ultimo nel personaggio (si pensi a quanto già osservato a proposito dell'intervento del *Valzer* di Šostakovič *dopo* i titoli di testa e la scena 1).

Jocelyn Pook, *Masked Ball* (17-18); *Migrations* (18-19)

Senza volere entrare in un'analisi comparata della novella e del film, che come già rilevato in contributi di natura filmologica mostrerebbe una "fedeltà" notevole nella trasposizione, occorre ricordare che nella prima i riferimenti musicali si trovano esclusivamente, ma con ricorrenza insolita per lo stile narrativo di Schnitzler, nel capitolo IV, corrispondente nella parte centrale all'episodio del rito orgiastico. Qui Fridolin «fu accolto da un suono di armonium»[16], mentre poche righe dopo «l'armonium suonava una melodia sacra italiana che, crescendo dolcemente, sembrava scendere dall'alto»[17]. Poi

> all'armonium si era aggiunta una voce femminile, un'antica aria religiosa italiana risuonò nella sala: erano tutti fermi, sembravano ascoltare, anche Fridolin si abbandonò per un attimo a quella melodia meravigliosa e crescente[18]. [...] Il canto cresceva meravigliosamente, il suono dell'armonium aveva ora un timbro nuovo, non più religioso ma profano, e scrosciava esuberante come un organo [...]. Frattanto anche la voce aveva abbandonato la sua cupa serietà e, con un abile gorgheggio in crescendo, si era trasformata in un canto limpido ed esultante, ma invece dell'armonium aveva preso a suonare, mondano e sguaiato, un pianoforte [...]. La voce femminile, poco prima così nobile e dolce, con un acuto voluttuoso grido finale si era, per così dire, librata in aria e dissolta nell'eternità[19].

Più avanti, col serrare degli eventi, sarà lo stesso Fridolin, rivolto verso la misteriosa interlocutrice, ad accennare «alle coppie che al suono furioso del pianoforte continuavano a ballare»[20].

L'orgia

Rispetto alle sfumature schnitzleriane, nel film avviene necessariamente un processo di materializzazione e di attualizzazione dell'episodio che – specie in virtù del clima funereo (tutto, fuorché un erotismo felice) – non avrebbe impedito di tenere conto dei riferimenti musicali contenuti nella novella. Si può immaginare, ad esempio, a quale risultato complessivo avrebbe potuto giungere l'episodio se a quell'inquietante fotografico che conosciamo fosse stato accostato un brano dal *Requiem* di Domenico Cimarosa[21] oppure dalla *Missa Defunctorum* di Giovanni Paisiello[22], per non dire della splendida *Petite Messe Solennelle* di Rossini, oltre tutto basata su un organico strumentale di soli pianoforte e armonium... Ma è pur vero – vane ipotesi a parte – che la presenza di Nick Nightingale imponeva, come di fatto si è verificato, la presenza di un tastierista e il ricorso a due sincroni su di lui. In ogni caso, stando a una intervista rilasciata dalla compositrice a David Morgan, la scelta di *Masked Ball* sarebbe avvenuta in modo piuttosto casuale:

David Morgan: *I understand Kubrick came to know your music when a choreographer played it during rehearsals of the ritual scene.*
Jocelyn Pook: He hired me before he even shot that bit. He heard the music in a rehearsal and eventually the piece that he first heard – the cue "Masked Ball" on the soundtrack, which was originally called "Backwards Priest" – was the piece he shot to for that particular scene. It was slightly adapted for the film. Then for the orgy scene he edited an already-existing piece of music to that. I started off trying to write new stuff for these scenes – I didn't imagine that this old piece that he'd first heard was going to be the finished product. Since these scenes hadn't been shot, he told me in detail what was happening and what was going to happen, the kind of atmosphere he wanted. He wanted me to try other stuff [than what was in "Backwards Priest"], and I did lots of sketches and different ideas for that whole ritual section, the orgy scene as well. But he ended up going back to those original pieces, and I think he was right to do that[23].

Grazie soprattutto al timbro vocale dei due officianti, insolito per un ascoltatore occidentale[24], e per la cantillazione ostinata, il risultato non è privo di una certa esoterica efficacia, ma credo che, almeno in questo caso, le aspettative create nello spettatore critico da *ogni* intervento musicale nel cinema di Kubrick debbano ridimensionarsi. L'episodio andrà considerato come un intervento di livello interno meramente "funzionale", una sorta di musica applicata di natura paraliturgica, dotata come tale di una modesta componente gestuale più che coreutica, che doveva rimandare soltanto a se stessa. Ma, appunto, i "suggerimenti" schnitzleriani avrebbero potuto essere sfruttati maggiormente. Perché proprio una melodia sacra italiana? Interrogativo retorico. Basterebbe pensare a una composizione come *Nisi Dominus* di Vivaldi[25], oppure al *Nulla in mundo pax* dello stesso autore[26], per trovare tutta l'ambiguità, tutta la possibile e auspicata contaminazione tra sacro e profano – di cui la tradizione musicale cattolica, veneziana in particolare, ha il primato indiscusso – che l'episodio richiedeva e già esibiva per altri versi[27].

Per quanto riguarda *Migrations* siamo al cospetto di un livello interno presunto (la fonte musicale non è visibile ma il contesto e i precedenti lo lasciano ragionevolmente supporre). La sostanza musicale è molto più deludente, appellandosi a una serie di topoi a metà fra la discoteca underground e gli pseudo-orientalismi di maniera[28]. Con grossolana ironia si potrebbe obiettare che nella scena dell'orgia la musica sia l'ultimo elemento che attira l'attenzione dello spettatore ma, licenza a parte, l'occasione rilancia invece un serio interrogativo di natura semiologica che qui è possibile soltanto proporre: perché le musiche accostate a scene di erotismo spinto, fino alla pornografia[29], mostrano sempre – anche negli autori più esigenti e giustamente celebrati – una gamma stilistica tanto scontata quanto ridotta?

Al primo contatto col film, riscontrate certe analogie formali fra *Migrations* e *Musica ricercata* di Ligeti, era parso ovvio, oltre che legittimo,

definirle il frutto di una minima progettualità complessiva, anche perché c'è un evidente legame narrativo fra i due episodi (scene 19/21), ma – stando almeno a quanto ha dichiarato in proposito Jocelyne Pook – si tratterebbe di mera coincidenza. Dove Morgan giustamente osservava:

«Your cue for the orgy scene, "Migrations", opens and closes with what sounds like the Ligeti two-note piano piece "Musica Ricercata, II" that's heard elsewhere in the film», l'autrice risponde: «It's funny because that's a complete coincidence. Dominic Harlan, the pianist who played the Ligeti, noticed that as well [...] Anyway I started doing some sketches using those first few notes. It really is a complete coincidence that it sounds like the Ligeti».

Non resta dunque che prenderne atto... Ma inevitabilmente, accanto alla potenza musicale di Šostakovič e di Ligeti (per non dire di alcuni interventi di livello interno, pregevoli ciascuno nel proprio genere e discretamente penetranti), questi di Pook restano dei bozzetti di maniera, molto più convenzionali di quanto l'apparenza lasci credere. Insomma, come pare ebbe a dire Rossini a un giovane compositore che gli aveva sottoposto i propri lavori: «C'è del bello e c'è del nuovo... Ma ciò ch'è bello non è nuovo e ciò ch'è nuovo non è bello».

György Ligeti, *II. Mesto, rigido e cerimoniale*, da *Musica ricercata per pianoforte* (21-22/28/31-32/36) [30]

La predilezione di Kubrick per il compositore ungherese è nota e, rientrando in una insolita attenzione per le presenze musicali mostrata sistematicamente dalla critica e dalla storiografia cinematografica[31], è già stata oggetto d'indagine; pertanto non richiede ulteriori commenti di carattere generale. Il paradosso più interessante e sintomatico, implicito in questa scelta in particolare, sta nel fatto che il regista ha optato per una composizione avara di riferimenti – ovvero dotata di un valore referenziale bassissimo –, "inespressiva", congelata in un assoluto atemporale in cui la melodia si riduce allo stato larvale, alla enunciazione solenne e minacciosa di un monologo intonato come dilatata "corda di recita" più che come "canto"[32], a cui manca, per sovrammercato, un supporto armonico (ovvero un "contesto"). Si tratta di 33 battute di sentenze inappellabili, algide e perenni stalagmiti sonore, più che suoni articolati, a cui rispondono stalattiti altrettanto icastiche (Es. 1, batt. 7-12). Perciò non chiamerei in causa la meccanicità, che a una lettura superficiale di questo primo Ligeti sembrerebbe anticipare la *Minimal Music* di Steve Reich o di Terry Riley (alla quale manca oltretutto qualsiasi intento critico)[33]. Qui invece c'è autocoscienza, perfino in eccesso, e si deve parlare piuttosto di una sorta di ibernazione psicologica e motoria, o meglio ancora di una rigidità metafisica attraversata da isolati spunti retorici (Es. 2: *Senza tempo, rapido*; *In-*

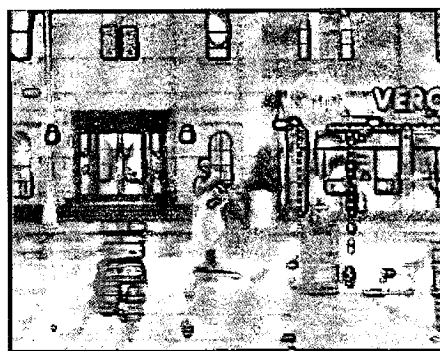
Es. 1

Es. 2

tenso, agitato – batt. 24-26), che per natura congenita perseguono un loro "grado zero" della musica, determinato e vissuto dall'autore non nel conforto dei *Ferienkurse* di Darmstadt bensì isolatamente[34].

Si tratta senza dubbio di uno dei due interventi musicali più convincenti del film (l'altro è ovviamente il *Valzer*), che riporta Kubrick ai massimi livelli del suo indiscusso magistero nell'uso trasfigurato e trasfigurante

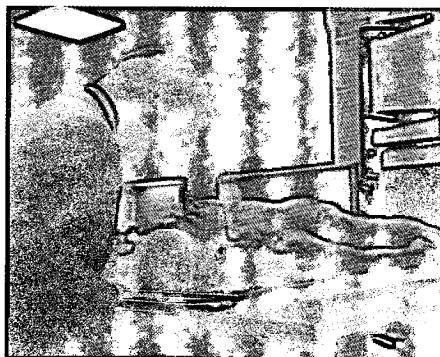
Lo smascheramento di Bill;
il ritorno diurno al castello;
il pedinamento;
la notizia della morte della ragazza

di musica preesistente[35]. Come si può agevolmente verificare nella tabella riassuntiva, vi sono 6 collocazioni di questo brano, a partire dallo smascheramento di Bill nel castello (scene 21-22) fino al suo smascheramento da parte della moglie (scena 36). La chiave interpretativa credo debba essere cercata in questa simbolica specularità, all'intermo della quale il pezzo di Ligeti assume sempre il ruolo di un monito terrificante: nel ritorno diurno al castello (scena 28), nel pedinamento cui è sottoposto (scena 31), nella lettura della notizia sulla morte della ragazza (scena 32). La brevità e la struttura della composizione si presterebbero a una utilizzazione ripetutamente frammentaria, eppure, a eccezione della scena 32 in cui vengono esposte soltanto le prime 8 batt. (ma collocate comunque a ridosso dell'intervento precedente), il pezzo si dipana per gran parte della propria durata complessiva, cominciando, tranne un caso, sempre dall'inizio. Giunge fino a metà di batt. 30 nella scena 21; fino a batt. 28 nella scena 28; fino a batt. 30 nella scena 31, addirittura fino a batt. 32 – una sola bat-

Lo smascheramento da parte di Alice

tuta prima della conclusione, ma il pezzo non ne soffre – nell'ultimo intervento della scena 36. Fa eccezione, come già anticipato, la scena 22 (la donna mascherata riscatta Bill), in cui entra un frammento da batt. 29 a 32. Si deve poi sottolineare la cura riposta nella realizzazione di una efficace drammaturgia filmico-musicale, con sincroni molto evidenti soprattutto nelle scene 21, 28, 31 e 36, dove il montaggio è stato evidentemente subordinato a certi eventi musicali, pause comprese, segnatamente al *quasi parlando* (batt. 10-12, Es. 1) e al *Più mosso, pesante* e successivi (batt. 17-28, parzialmente riprodotte nell'Es. 2)[36]. In sintesi, la ritualità dell'operazione – filmica e metafilmica – trapela da qualsiasi angolazione la si voglia guardare, mentre in assenza di precisi – oppure ambigui – segnali di regia, *questa è la sola musica del film che possa essere definita di livello esterno*. Ciò che lascia più stupiti, però, non è tanto il processo autoriduttivo implicito in una simile scelta, quanto il fatto che nel contesto di un film come *Eyes Wide Shut* le identità – etiche, poetiche, linguistiche – si annullano vicendevolmente. Kubrick ci aveva messi sull'avviso fino dall'inizio (alludo alla transizione di livelli nel *Valzer*), ma il processo di accumulazione dell'esperienza percettiva, quel gioco pressoché continuo di specchi, di appropriazioni e di proiezioni che si innesca fra narrante e narrato, non porta a definire bensì a "indefinire" i molteplici punti di vista. Perciò non ha importanza se questa presenza musicale, a cui tanto se non tutto è in sintesi affidato, incarni il terrore di Bill o il *verdetto* di Kubrick (vindice, anche, alla stregua di quel *Rex tremendae majestatis* di Mozart, che proprio al brano di Ligeti cede il passo). Tecnicamente parlando è un livello esterno, ma al cospetto di un risultato del genere si toccano con mano certi limiti dell'analisi strutturale.

Interventi di livello interno: Franz Liszt, *Nuages gris* (32)

Alla stregua di numerose allusioni verbali e visive che costellano il film[37], non pochi pezzi di livello interno appaiono sdoppiati, come già anticipato, nella duplice funzione connotativo/denotativa, laddove lo sti-

La scena dell'obitorio

le musicale lega superficialmente con l'ambiente in cui si svolge l'episodio, mentre il testo o il titolo del brano[38] possono essere intesi come allusioni rivolte più in profondità – «rime esterne» le definisce Ciment[39] –, quindi con un maggiore grado di ambiguità ma anche, a mio parere, con una ingombrante e talvolta fastidiosa valenza didascalica. I numerosi interventi di livello interno mostrano tutti, in modo più o meno efficace, questa bivalenza, che se da una parte conferma lo sdoppiamento costante di cui ho detto ripetutamente, non credo possa rappresentare l'aspetto filmico-musicale più significativo e come tale non richiede una descrizione dettagliata (per cui le relative collocazioni nello schema andranno prese con beneficio d'inventario).

È vero che in un cinema come quello di Kubrick, che più di molti altri sembra invitare a un esercizio interpretativo senza freni, tutto può, "deve" trovare una ragione e una giustificazione, ma ci sono almeno due casi in cui la caduta di tensione e l'estraneità appaiono così evidenti da far pensare addirittura a un'altra mano[40]. *Strangers in the Night* (scena 20), ad esempio, non mostra alcuna coerenza psicologica e antropologica con l'ambiente in cui si svolge l'orgia, salvo il voler considerare le allusioni implicite nel testo della canzone. Si colloca oltre tutto in modo molto forzato tra due presenze musicali ben più ampie e significative, *Migrations* e il pezzo di Ligeti (quest'ultimo alla sua prima apparizione) e contribuisce soltanto a volgarizzare l'insieme. Che ci piacesse o meno, eravamo giunti ai confini estremi dell'erotismo esoterico più solenne e inquietante e ci troviamo di colpo in un *club privé* di provincia... Tanto il brano può funzionare a meraviglia, ad esempio, come specchio delle mescolanze subculturali che caratterizzano la mafia italo-americana in

un film come *Prizzi 's Honour*[41], quanto è inadeguato e stridente in un contesto così doppiamente ambizioso[42].

Nuages gris di Liszt (scena 32, obitorio)[43], nonostante la singolare modernità dell'impianto armonico che prelude al '900, ha tutti i connotati e i riflessi empatici del pianismo tardoromantico e, inevitabilmente, rientra così nella più convenzionale e abusata delle appropriazioni cinematografiche. Senza dubbio si può cercare di andare oltre le apparenze, seguendo i suggerimenti che ci provengono dalla regia e interpretandoli di conseguenza. In tal caso, se William Harford è quel musiliano personaggio «senza qualità»[44], che conosciamo a partire dal Fridolin di Schnitzler, e se quel pianoforte appartiene a un livello mediato – *poiché s'interrompe allo squillare del suo telefono cellulare* – allora l'ovvietà dell'intervento sarebbe per così dire "giustificata" dal sentimentalismo di Bill: sincero e sofferto, ma pur sempre fatto di luoghi comuni. Probabilmente queste conclusioni possono apparire il frutto di un eccesso interpretativo ma – similmente a quanto già osservato per la qualità dei frammenti onorici – non sembrano esserci molte altre strade per motivare una presenza così scontata ed estranea alle altre scelte musicali. Al contrario, stando alla testimonianza di Jocelyn Pook:

> When I had my first meeting with Stanley he was really excited by some Liszt piano music and that opens with these very atonal few notes. I remember him playing it for me and saying, "What do you think this is? You just don't think it's Liszt because it does sound very modern". He was quite excited about it[45].

In alternativa si possono considerare altre due interpretazioni. La prima – non riferita esclusivamente all'episodio specifico – consiste in un "doppio gioco" esercitato cinicamente da Kubrick nei confronti dei suoi collaboratori, dei quali avrebbe saggiato le reazioni alle proprie scelte senza metterli a parte degli intenti più segreti e "inspiegabili". In altre parole, se per ipotesi il regista avesse puntato deliberatamente all'ottenimento di un luogo comune da attribuire al personaggio del film più che al proprio gusto, avrebbe potuto verificarne l'efficacia affidandosi, appunto, al "sentire comune" dei suoi collaboratori. Può apparire un'ipotesi un po' azzardata, ma la lettura di una testimonianza come *Eyes Wide Open* di Frederic Rapahel non farebbe che confermarla[46].

La seconda interpretazione, che non esclude comunque la prima, si basa invece sull'ipotesi di un lavoro non finito, dove *Nuages gris*, e forse altro ancora, era provvisorio come spesso accade nelle fasi di lavorazione e avrebbe dovuto poi lasciare il posto a un brano originale, oppure di repertorio, ma selezionato nella consapevolezza dell'insieme definitivo[47]. Quest'ultima ipotesi di un lavoro interrotto nella fase di rifinitura – riguardante o meno Liszt, che nel caso specifico risente anche di un missaggio troppo elevato nella delicatissima fase di entrata – troverebbe una conferma anche in Pook:

> It was too late, because, sadly, he'd died when I actually thought of a couple of other things I would have liked to have done. I would have suggested that, but it was too late by then. He'd already long, long, long before chosen the Shostakovich and that Liszt, and I can't really argue about that! But there were a couple of other sections later on I would have suggested[48].

Conclusioni

Come si evince dalla tabella riassuntiva, l'analisi narratologica mi ha indotto a dividere il film in tre parti: Prologo (0-6); Parte I (7-22); Parte II (23-38), da cui si ricava una certa simmetria strutturale[49] attraverso la scansione 6/16/16 per un totale di 39 segmenti, titoli di testa compresi. Ecco il quadro statistico complessivo[50]:

Presenze musicali

Scene con musica: **28 su 39**
Scene senza musica: **11 su 39** (9 - 11 – 14-15 - 23 - 26-27 - 30 - 33-34-35)
Massima concentrazione[51]: **scena 32** (Mozart - Ligeti - Liszt)

Frequenza e distribuzione delle funzioni musicali

Livello interno (connotativo/denotativo): **14 su 39** (1-2-3-4-5 - 12-13 - 17-18-19-20 - 25 - 32 - 37)
Livello mediato: **7 su 39** (7-8 - 10 -16 - 24 - 28-29)
Livello esterno: **6 su 39** (21-22 - 28 - 31-32 - 36)[52]
Transizione tra livelli: **1** (0-1 Livello esterno/interno)

Ciascuno potrà ricavare le relazioni che riterrà più significative, ma il dato che mi sembra fra quelli di maggiore interesse risiede nella predominanza di musiche di livello interno, contro la presenza davvero ridotta di interventi musicali di livello esterno *inequivocabile*. Si tratta come abbiamo già visto di 6 eventi su 39 segmenti che costituiscono il film, o meglio ancora di 6 eventi musicali sui 28 complessivi, dove però – lo ribadisco – la percezione del *Valzer* di Šostakovič nei segmenti 6 e 38 "impedisce", per così dire, di assumere quella musica come mero commento di cornice, nella consapevolezza della precedente brusca transizione fra livello esterno e livello interno. L'attribuzione di significato predominante creda debba dividersi fra questa soluzione e la ricorrenza unitaria – di senso, e sul piano stilistico-formale – di *Musica ricercata*. Molto probabilmente occorre non spingersi oltre, per non cedere a una spirale interpretativa senza fine, rafforzando l'ipotesi già anticipata all'inizio e ribadita a proposito di Ligeti: il sigillo drammaturgico-musicale di

tutto il film, e forse il punto di maggior felicità, sta proprio in quel gesto di Bill col quale pone fine al *nostro* – suo e nostro – ascolto del *Valzer*. Si tratta insomma di una scoperta funzione segnaletica e

Tabella riassuntiva

	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Šostakovič	X	X					X			
Naval Officier								X		
The Dream									X	
Masked Ball										
Migrations										
Ligeti										
Liszt										
Livello interno connotativo		X	X	X	X	X				
Livello interno denotativo						X				

	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32
Šostakovič										
Naval Officier		X								
The Dream						X	X			
Masked Ball										
Migrations										
Ligeti						X			X	X
Liszt										X
Livello interno connotativo			X							X
Livello interno denotativo										X

metatestuale con la quale il regista sembra suggerirci di andare oltre le apparenze, tanto visive quanto sonore, che hanno attraversato a strati diversi tutto il film.

0	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
X						X						
							X	X				
								X	X			
											X	X
		X	X							X		
							X	X	X			

3	34	35	36	37	38	
					X	**4 ricorrenze**: titoli di testa - fine prologo - titoli di coda
						2 ricorrenze: associate al ricordo/sogno di Alice
						5 ricorrenze: associate alle fantasie di Bill
						1 ricorrenza: legata all'evento
						1 ricorrenza: legata agli eventi
			X			**6 ricorrenze**: associate agli eventi e ai pensieri di Bill
						1 ricorrenza: legata all'evento e ai sentimenti di Bill
				X		**11 presenze**: max continuità entro il prologo
						5 presenze: Isaak (5) - *Masked Ball/Migrations* - Mozart (32)

1. Questo scritto ha origine in una lezione tenuta su invito di Antonio Trudu presso l'Università di Cagliari il 28 marzo 2001, nel contesto del ciclo *Stanley 2001. Visioni, revisioni, previsioni* organizzato in collaborazione con Ibimus, Cinemania e Amici della Musica. Nel luglio 2001 una e-mail circolare speditami da Stefano Zenni, per rendere noto un cambiamento d'indirizzo, riportava in margine la notizia di un suo articolo pubblicato su Internet in due siti. Nel secondo sito detto articolo compariva in data febbraio 2001 con il titolo *Ears Wide Shut: Allucinazioni sonore nell'ultimo Kubrick*. Poiché ignoravo del tutto questo precedente, così come l'esistenza dell'autore, malgrado mi sia trovato nel suo indirizzario, mantengo in questa sede il titolo della lezione cagliaritana.

2. Per una esposizione recente del metodo dei livelli rimando al cap. *Analizzare la musica nel film* in Sergio Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Sansoni RCS, Milano, 2000, pp. 329-384 e a Ennio Morricone e Sergio Miceli, *Comporre per il cinema. Teoria e prassi della musica per film*, a cura di Laura Gallenga, SNC, Roma, 2001.

3. L'uso di musica preesistente comporta un problema di fondo a cui posso solo accennare fugacemente, che rientra nell'ambito della ricezione musicale e riguarda il grado di riconoscibilità, a causa del quale una composizione scarsamente diffusa implica per lo spettatore un modesto o inesistente grado referenziale, tanto da poter essere intesa addirittura come "originale". Non è un problema da poco, nel cinema, e la sua sottovalutazione può condurre a equivoci sostanziali. Quando ad es. Roberto Pugliese, trattando delle musiche in *Barry Lyndon*, scrive di «una sconosciuta "sarabande" per clavicembalo di Händel» (*Da «Lolita» a «Shining»: mappa sonora dell'immaginario kubrickiano*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Stanley Kubrick*, Marsilio, Venezia, 1999, p. 305), non si capisce a chi intenda attribuire la definizione. Quella *Sarabanda*, infatti, non è altro che l'ennesima interpretazione della *Follia* o *Folìa* (cellula melodica di 8 batt. di origine remota, forse portoghese) con la quale si cimentarono – fra i molti altri – Corelli, Vivaldi, Frescobaldi, che vi costruirono partite, sonate e quant'altro; anticipa la forma del tema con variazioni, e può essere considerata, insomma, la melodia più diffusa tra '600 e '700. Quanto a Händel, si dovrebbe considerare poi la sua "adozione" da parte della cultura inglese e, a proposito di cultura, sarebbe in fine opportuno tenere conto di un altro fattore. Sul piano di una alfabettizzazione musicale – aspetto che precede la cultura musicale –, l'Italia si trova in uno stato di inaudita arretratezza rispetto agli altri paesi europei ed è certo che una musica da noi "sconosciuta" suoni in tutt'altro modo appena varcate le Alpi. Dopo queste considerazioni la scelta di Kubrick potrebbe apparire perfino scontata ma, appunto, per collocare e definire in modo attendibile un fenomeno musicale occorre sempre rapportarlo alla storia della musica, all'estetica della musica, alla sociologia della musica e alla storia della ricezione musicale, chiarendo poi da quale punto di vista intendiamo valutarlo.

4. Si vedrà comunque più avanti come in questo film l'equivoco sia alla base delle funzioni musicali.

5. Pur utilizzando il titolo così come si trova nei *credits* e nel CD WB 9362-47450.2 della colonna musicale, occorre notare che nel catalogo completo delle opere di Šostakovič (compiled by Malcolm MacDonald, Boosey & Hawkes, London, 1977) non esiste una raccolta intitolata *Jazz Suite*, bensì ci sono 2 *Suite for jazz Orchestra*, composte rispettivamente nel 1934 e '38, dove la seconda presenta un organico riferibile al brano utilizzato nel film (Waltz II – non Valzer n. 2). In ogni caso – vedi anche i *Ballet Suite* nn. 1-4 composti fra il 1949 e il '53 – gli stessi pezzi, di poco variati, si trovano in raccolte diverse e in alcuni casi hanno origine in altre composizioni, anche per film; senza contare le riorchestrazioni più o meno arbitrarie e gli accorpamenti, molto frequenti nella prassi esecutiva e discografica di simili raccolte.

6. I numeri fra parentesi posti subito dopo i titoli dei brani musicali sono riferiti d'ora in poi alle relative scene del film (dove 0 corrisponde ai titoli di testa) secondo la suddivisione presente nel DVD WB Z8 17991 riportata nello schema riassuntivo. Ho optato per questa soluzione perché consente a chiunque una agevole verifica, sebbene non sempre mi sono sentito di condividerne i criteri.

7. Altra tradizione fortemente radicata nel cinema inglese: si pensi a Lindsay Anderson (*If...*, 1969; *O Lucky Man*, 1973) e al Peter Greenaway di *The Draughtsman's Contract* (1982).

8. Nei titoli di coda la struttura originale del Valzer A-A^1-B-B^1-C-C^1-A^2-A^3 (dove i numeri

ad esponente si riferiscono a ritornelli variati strumentalmente) presenta invece la sequenza A-A^1-B-B^1-C-C^1-A^1-B-B^1-C-C^1-A^2-A^3 per coprire esattamente l'intera lunghezza dei titoli di coda, ma anche secondo una prassi esecutiva del tutto legittimata dalla tradizione. È un dettaglio, ma mostra un'attenzione sconosciuta a molti cineasti.

9. «Ci sono plagi dello stile – plagi della tecnica – plagi del sentimento». Ferruccio Busoni, *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, Il Saggiatore, Milano, 1977, p. 84.

10. Sandro Bernardi, *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, Il Castoro, Milano, 2000, p. 17.

11. S. Miceli, *La musica nel film. Arte e artigianato*, Discanto, Fiesole, 1982, pp. 225-226, ora in *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, cit.

12. Intervista in Michel Ciment, *Kubrick*, ed. definitiva, Rizzoli, Milano, 2000, p. 275.

13. Su questa stessa linea di pensiero si potrebbe perfino trovare la ragione della scelta di un attore come Tom Cruise... Ma si veda più avanti, a proposito di una ipotesi sul cinismo kubrickiano.

14. Si intenda l'osservazione come incidentale, poiché sostengo da sempre il principio secondo il quale a una efficacie o pregevole drammaturgia filmico-musicale si possa anche giungere attraverso musica di scarsa qualità.

15. L'ascolto delle tracce relative nel CD cit. mette in opportuno rilievo, in effetti, la reale ricchezza della tessitura armonica e timbrica, ma non sposta il giudizio di fondo.

16. Arthur Schnitzler, *Doppio sogno*, Adelphi, Milano, 1977, p. 54.

17. *Ibid.*

18. *Id.*, p. 55.

19. *Id.*, pp. 55-56.

20. *Id.*, pp. 58-59.

21. *Missa pro defunctis* in Sol min., a 4 v. con violini, corno da caccia obbl. e b., 1787.

22. In Do min. per soli, doppio coro e orch., 1789.

23. David Morgan, *Knowing the Score. Film Composers talk about the Art, Craft, Blood, Sweat, and Tears of Writing for Cinema*, Harper Collins Pub. Inc., New York, 2000, p. 213.

24. Jocelyn Pook dichiara: «It's a backward Romanian priest. Some people think I altered the pitch but in fact it's actually the same. It's one of those very Russian cantor types». (D. Morgan, *Knowing the Score*, cit., p. 217).

25. Salmo CXXVI, RV 608 in Sol min., A solo, vla d'a. obbl.; archi e cont.

26. Mottetto in Mi magg., RV 630 per Soprano, archi a b.c.

27. Ad esempio, tutte le maschere usate nell'episodio provenivano da Venezia, come afferma Marit Allen, costumista, intervistata in M. Ciment, *Kubrick*, cit., p. 281.

28. Il testo di *Migrations* ha origine nel *Corano*, in un lavoro di Pook realizzato nel 1994 per la Compagnia di ballo "O Vertigo", ma nel CD uscito successivamente è stato sostituito da frammenti, improvvisati da un cantore yogi, sul Bhagavad Gita. Com'era immaginabile, negli Stati Uniti la comunità indù ha protestato vigorosamente, chiedendo alla Warner Bros. di escludere il testo dal film e dal CD con ripercussioni ancora più pesanti in Inghilterra, dove sono state apportate le opportune modifiche. Devo queste notizie all'intervista di David Morgan a Jocelyn Pook più volte citata.

29. Da etimo, non come genere cinematografico.

30. Composta tra il 1951 e il '53, Ed. Schott, ED 7718, Mainz 1995, consiste in una raccolta di 11 pezzi brevi e appartiene al periodo ungherese o di prima formazione – in cui l'autore ignorava ancora, pessoché totalmente, la Seconda Scuola Viennese – e denuncia soprattutto l'influsso bartókiano (si veda la tipica successione poliritmica 4/4-6/4-5/4), esplicitato nella dedica del IX pezzo, con timide anticipazioni di quello che sarà poco più tardi il suo stile più personale. Presenta comunque un carattere di sperimentazione programmatica sugli intervalli e i ritmi, ridotti all'essenziale nel I pezzo (un solo suono, sia pure giocando sulle ottave) e progressivamente crescenti nei successivi, fino all'XI pezzo consistente in una fuga su 12 suoni – ma non strettamente dodecafonica – basata su un *Ricercare cromatico* dalla *Messa degli Apostoli* di Girolamo Frescobaldi (a cui è dedicato). Il pezzo usato da Kubrick, II della raccolta, è costruito su tre suoni e si articola in: *Mesto, rigido e cerimoniale* (17 misure), *Più mosso, pesante* (6 misure), *Senza tempo, rapido* (1 misura), *Intenso, agitato* (4 misure), *Tempo I* (4 misure), *Senza tempo* (1 misura). La durata indicativa di esecuzione è compresa fra 2'30" e 3'.

31. Un'attenzione indispensabile, viste le caratteristiche dell'autore, ma troppo spesso non priva di sintomatici lapsus. Basti il per altro verso pregevole Ciment, a cui trattando di *Barry Lyndon* sfugge un «trio per pianoforte di Schubert», che sarebbe come dire un

quartetto per violino (M. Ciment, *Kubrick*, cit., p. 269).

32. Si veda il *quasi parlando* di batt. 10 e sgg., Es. 1.

33. Lo stesso Ligeti prende con chiarezza le distanze dal minimalismo in Gianmario Borio, *A colloquio con György Ligeti*, «Musica/Realtà», V (1984), 13, pp. 5-9.

34. A proposito dell'isolamento in cui Ligeti viveva in Ungheria negli anni '50, egli ha osservato: «A la fin, ce fut précisément en 1950, j'en vins à me dire: tout cela ne vaut pas la peine; pourquoi devrais-je maintenant, avec vingt ou trente années de retard, suivre un style qui existe déjà et est accompli? [...]. J'appris, mais seulement plus tard, en 1952-53, que la musique électronique existait, que la musique sérielle existait, qu'il existait en Amérique un certain Cage, et ce qu'il faisait. [...] Et alors j'eus les premières idées d'une musique statique et je me mis à envisager non plus de travailler dans l'ordre mélodique, mais à chercher un son neutralisé, quelque chose entre son et bruit. Ces idée, telles que je les réalisais plus tard dans *Atmosphères* [1961], étaient pour moi presque déjà claires onze ans auparavant, mais je ne pouvais pas les réaliser» (*D'Atmosphères à Lontano. Un entretien entre György Ligeti et Josef Häusler*, «Musique en jeu», V, 1974, 15, p. 113).

35. A Ciment, che al tempo di *Barry Lyndon* gli faceva osservare di avere abbandonato le musiche originali negli ultimi tre film, Kubrick replicava: «Per quanto bravi posano essere i nostri migliori compositori, non sono certo un Beethoven, un Mozart o un Brahms. Perché usare della musica che è meno valida quando c'è una tale quantità di grandi musiche per orchestra, del passato e della nostra stessa epoca, che si possono utilizzare?» (M. Ciment, *Kubrick*, cit., p. 183).

36. Ho perfino l'impressione, non sottoposta a una verifica cronometrica, che il pezzo sia stato registrato più volte, con diversa velocità esecutiva e diversa dinamica, per meglio adattare le singole versioni alle diverse scene.

37. Ricordo solo di passaggio, perché si tratta di un aspetto già ampiamente rilevato in altri contributi sul film: mentre si diffonde il *Rex tremendae majestatis* dal *Requiem* di Mozart (scena 32) il titolo della prima pagina del giornale che Bill legge nel Caffè recita «Lucky to be alive». A chi è da intendersi rivolto? A Bill, naturalmente, ma perché non allo stesso Kubrick (in un film non si entra soltanto come amava fare Hitchcock)? E ancora, nella scena 12, il film che passa in TV e che Alice guarda distrattamente non è forse (ma non ne sono certo) *The Belly of an Architect* di Greenaway? Perché se lo fosse, quella riflessione sul rapporto tra arte e morte non sarebbe casuale e, ancora una volta, potrebbe essere rivolta dall'autore a se stesso.

38. Con alcune riserve di fondo riguardanti la seconda possibilità, poiché si tratta di un rimando extratestuale presumibilmente ignoto allo spettatore.

39. M. Ciment, *Kubrick*, cit., p. 268.

40. Il mistero che ha avvolto le fasi di lavorazione del film, soprattutto quelle conclusive, è già stato sottolineato da alcuni studiosi di Kubrick, sebbene le biografie più diffuse e dettagliate che ho potuto consultare (John Baxter; Vincent Lo Brutto) risalgano al 1997, quindi al periodo in cui il regista stava ancora girando *Eyes Wide Shut*. Secondo Gabriella Gialdini – curatrice della *Cronologia* in una ristampa di Ruggero Eugeni, *Invito al cinema di Stanley Kubrick*, Mursia, Milano, 1995 – il 5 marzo 1999, quindi due giorni prima della morte, Kubrick avrebbe inviato alla Warner Bros. di New York una copia definitiva di *Eyes Wide Shut* (pp. 15-16). Lasciando agli specialisti il compito di nuove e più attendibili indagini, e al fine di non sovraccaricare ulteriormente un'analisi già di per sé complessa, ritengo legittimo riferirmi al film così com'è, valutandolo come opera di Kubrick e dei suoi collaboratori accreditati, salvo revisioni future.

41. *Prizzi's Honor* di John Huston, USA 1985. Segnatamente nella seconda scena del primo episodio, il ricevimento di un matrimonio.

42. Come opera di Kubrick e come contesto narrativo.

43. *Nuages gris (Trübe Wolken)* è una composizione autonoma, senza dedica, databile attorno al 1881 e porta il n. 78 della classificazione proposta da Peter Raabe. Nell'*Opera omnia* LW occupa la posizione II, 9. Appartiene quindi alla vecchiaia di Liszt e assieme ad altre composizioni coeve anticipa in modo sorprendente caratteri politonali e atonali.

44. Giuseppe Farese, *Nota su «Doppio sogno»* in A. Schnitzler, *Doppio sogno*, cit., p. 127.

45. D. Morgan, *Knowing the Score*, cit., p. 217.

46. Einaudi, Torino, 1999. Mi guardo bene dall'entrare nel merito delle pagine duramente polemiche pubblicate nel Christiane Kubrick's Website (http://eyeswideshut.warnerbros.com/ck/ck.htm) contro questo libro, che non ho motivo di considerare inattendibile e tanto meno illegittimo.

47. Lo stesso Kubrick ebbe a dichiarare attorno al 1975: «Quando si fa il montaggio di un film, è di grande aiuto poter sperimentare con diversi brani musicali per vedere come funzionano con una certa scena. Questa non è affatto una prassi poco comune. Bene, con un po' più d'attenzione e di riflessione, queste colonne musicali *provvisorie* possono diventare le musiche definitive». (M. Ciment, *Kubrick*, cit., p. 183).
48. D. Morgan, *Knowing the Score*, cit., p. 219.
49. Di simmetria costruttiva parla, con altre argomentazioni riferite anche a Schnitzler, M. Ciment, *Kubrick*, cit., p. 264 sgg.
50. In questo prospetto ho inteso evidenziare con le sottolineatureo gli episodi cine-musicali contigui. Nella tabella riassuntiva, la freccia da 0 a 1 e quella nella colonna 32 suggeriscono una duplice possibilità d'interpretazione dello stesso evento musicale.
51. Intesa sia come varietà, sia come funzione.
52. Si noti che, come già discusso nel testo, 0 - 6 - 38 sono condizionati dalla transizione "Livello esterno/interno" dei segmenti 0-1.

Giovanna Ghio e suo figlio in *Frammento di cronaca volgare*

Cinema e storia

Paolo Benvenuti

Da 32 anni svolgo un lavoro di ricerca sul rapporto tra cinema e indagine storica. All'inizio degli anni '70 mi è capitato di scoprire (e di far riscoprire) una tradizione popolare delle nostre zone: il Teatro del Maggio, una forma di rappresentazione molto antica, dimenticata e in via di estinzione. A Buti, in provincia di Pisa, ho incontrato i vecchi attori del Teatro del Maggio e li ho convinti a riproporre una loro rappresentazione davanti alla macchina da presa. Il risultato di questo lavoro è stato un film, *Medea*, che ha determinato un notevole risveglio culturale: a Buti, infatti, è rinato l'interesse per questo tipo di rappresentazioni, si è ricostituita la compagnia del Teatro del Maggio e, grazie al film, sono risorte in Toscana numerose manifestazioni della cultura e del teatro contadino.

Nel '72 ho lavorato come assistente di Roberto Rossellini in *L'età di Cosimo de' Medici*, sposando in pieno la sua ipotesi di cinema per una educazione integrale. Partendo da questa sua ipotesi ho lavorato sul rapporto fra cinema e storia. Nel 1974 ho realizzato *Frammento di cronaca volgare*, che ha come tema la guerra tra Pisa e Firenze e il famoso assedio dei 15 anni avvenuto a cavallo tra '400 e '500, al termine del quale Pisa cade definitivamente sotto il dominio fiorentino. È stato possibile realizzare questo film grazie alla collaborazione di un professore universitario pisano, Michele Luzzati: abbiamo infatti scritto assieme la sceneggiatura partendo proprio dai documenti storici che avevamo ritrovato presso l'Archivio di Stato di Pisa e nell'archivio privato del conte Roncioni. Utilizzando queste lettere, diari e manoscritti dei primi anni del '500, abbiamo ricostruito una sorta di "documentario impossibile": gli attori recitavano i testi tratti dai documenti e ognuno di loro rappresentava un personaggio storico in grado di raccontare un frammento di questa vicenda.

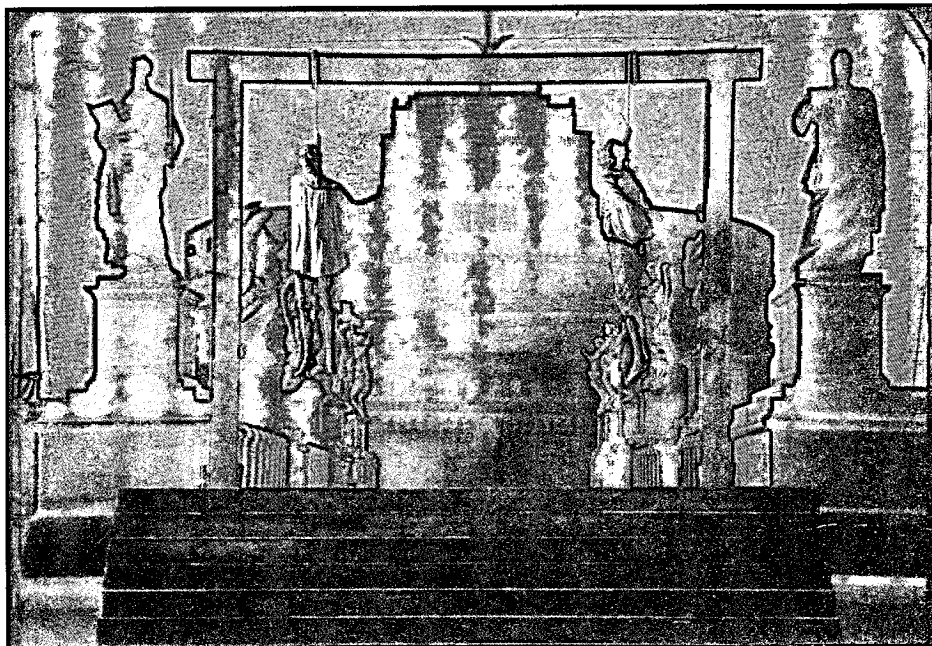
Negli anni successivi ho continuato a lavorare in questa direzione: nel 1988 ho realizzato *Il bacio di Giuda*, tratto dai Vangeli canonici e apocrifi, e nel 1992 *Confortorio*. Anche questo film nasce da alcuni documenti storici ritrovati negli Archivi Vaticani. Una giovane studiosa romana di religione israelita, Simona Foà, aveva scoperto un manoscritto inedito redatto dal Provveditore della Confraternita di San Giovanni Decollato in

una notte del 1736. Era questa la notte che precedeva l'esecuzione capitale di due giovani ebrei condannati a morte per furto con scasso. Il manoscritto ci ha suggerito di cercare negli archivi dei vari ordini religiosi che avevano partecipato a quella notte: con il materiale raccolto siamo stati in grado di ricostruire minuto per minuto la vicenda. Il frutto di questo lavoro è stato appunto *Confortorio*.

Nel 1996 ho realizzato un altro film, tratto anche questo da documenti originali, sugli ultimi giorni di vita di un famoso brigante dell'800, Domenico Tiburzi.

Nel 2000 ho concluso un nuovo film nato anch'esso dal ritrovamento di un documento storico: gli atti di un processo del 1594 a una donna, Gostanza da Libbiano, accusata di stregoneria dal Sant'Uffizio a San Miniato al Tedesco, in provincia di Pisa. Dal verbale del processo (il manoscritto era stato ritrovato presso l'archivio storico del Comune) abbiamo ricavato la sceneggiatura. Insieme ai miei collaboratori ho cercato di tradire il meno possibile il manoscritto originale, stilato da un famoso notaio dell'epoca, Vincenzo Viviani, e di trasformarlo in un testo vitale e drammaturgicamente efficace. In qualche modo il testo doveva essere tradito: i nostri "tradimenti" sono forse la cosa più intrigante di tutto il lavoro. Ma tradire non significa manipolare. La struttura del processo inquisitorio è rimasta invariata e le frasi pronunciate dai protagonisti di allora sono le stesse pronunciate dagli attori del film. In pratica, abbiamo tagliato e cucito il testo originale come sarti. Il verbale originale, infatti, constava di 200 pagine mentre la versione definitiva della sceneggiatura non ne conta più di 40. Ma, in questo arduo lavoro di sintesi, dovevamo fare molta attenzione a non perdere di vista l'eccezionale drammaticità dell'episodio narrato.

Da molti anni i miei collaboratori sono soprattutto storici e uomini di chiesa. Padre Valentino Davanzati, ad esempio, oltre ad essere stato uno degli attori in *Gostanza da Libbiano*, ha anche collaborato alla sceneggiatura. Mi ha aiutato a comprendere quanto fosse presente nei documenti il senso di maternità della Chiesa di fronte a fenomeni come i processi dell'Inquisizione. Era necessario calarsi nel senso filosofico ed etico dell'epoca di cui raccontavo un particolare fatto, e non limitarsi a leggerlo in chiave moderna, con il giudizio dell'uomo contemporaneo. Un aspetto importante del film è il rovello interiore, la sofferenza autentica degli inquisitori che emergeva dai documenti. Per rappresentare questi sentimenti avevo bisogno di qualcuno che al giorno d'oggi potesse ancora sentire quella sofferenza: niente di meglio, quindi, che prendere un vero sacerdote e affidargli il ruolo di un inquisitore.

Per *Confortorio* è stata molto importante la collaborazione del professor Adriano Prosperi, che mi ha accompagnato durante tutto il lavoro di studio sui rapporti tra i vari personaggi della vicenda. Fondamentale è stato l'apporto di don Roberto Filippini, un teologo di grande cultura che

Confortorio

mi ha fornito alcune chiavi di lettura. Non essendo un credente avrei potuto assumere un atteggiamento duro e critico nei confronti di alcuni aspetti non proprio positivi della Chiesa. Attraverso un dialogo con queste persone, mi sono sforzato di vedere le cose da un altro punto di vista e di muovermi all'interno di uno sguardo che assumesse il senso della complessità. Ecco l'importanza del lavoro con i miei collaboratori: discuto a lungo con loro per confrontarmi con altri punti di vista e per assumere l'atteggiamento più corretto possibile.

Le opere che ho citato sono quelle che più di altre si avvicinano al mio progetto di cinema storico, ovvero di un cinema utilizzabile anche dal punto di vista didattico nella scuola. Mi interessa il cinema come strumento critico per una seria lettura della storia. Auspico un cinema che svolga il proprio ruolo educativo nel senso più alto del termine. Rossellini perseguiva questo obiettivo con i suoi film didattici pensati per una televisione "democratica", che purtroppo non è mai nata.

Parto dal presupposto che non è possibile giudicare un evento storico, ad esempio il '500, con la strumentazione critica di cui dispone la cultura contemporanea. Ho usato di proposito il termine "giudicare", ovvero dare un giudizio morale su azioni avvenute molti secoli prima di noi. Questo giudizio è possibile solo attraverso uno sforzo intellettuale. Solo se ci sforziamo di leggere un determinato evento con la consapevolezza dell'etica di quel determinato momento storico, possiamo essere in grado

Pio Gianelli in *Tiburzi*

di tentare una lettura corretta. Se invece pensassimo di leggere quell'evento attraverso la cultura odierna, con la capacità critica contemporanea, con la filosofia che nel tempo ha fatto maturare ed evolvere i nostri punti di vista, molto probabilmente commetteremmo imperdonabili errori.

Vorrei applicare questo schema al linguaggio cinematografico. Non sono in grado di leggere un episodio storico del passato con il linguaggio contemporaneo. Non posso filmare con la tecnica e con la scrittura cinematografica del 2000 un episodio del '500 o del '200. Devo sforzarmi di assumere lo sguardo dell'epoca. Che cosa ha fatto Visconti quando ha realizzato *Senso*? Ha cercato di interiorizzare lo sguardo dei Macchiaioli (per fare un esempio figurativo rivolto ai pittori dell'epoca): le sue inquadrature rimandano a quel tipo di sguardo. Il ritmo e la tensione narrativa sono quelle del melodramma, ovvero di un codice narrativo corretto, perché contemporaneo all'epoca rappresentata. In *Bronte*, invece, Florestano Vancini racconta una storia dell'800 con una tecnica moderna, attuale, con abbondante uso di macchina a mano, di zoom e della strumentazione che fa parte del codice espressivo odierno. È questo un elemento che io considero sviante e diseducativo.

Tentare di ricostruire un episodio nella maniera più fedele possibile non significa, tuttavia, essere prigionieri dell'oggettività (termine che io

non utilizzo): significa invece essere alla ricerca di una soggettività profondamente consapevole. Faccio un esempio. Nell'uso consapevole degli strumenti audiovisivi vi sono "grosso modo" due scuole di pensiero, sostanzialmente opposte, che in Italia possiamo individuare nella figura di Rossellini, da una parte, e di Fellini, dall'altra. Fellini parte dal presupposto di essere un poeta (e lo è), pertanto quello che ci offre con le sue immagini è il punto di vista del poeta sulla realtà. Rossellini fa un discorso diametralmente opposto: la realtà può essere ripresa da infiniti punti di vista, ma ve n'è soltanto uno giusto, ed è quello che ci fornisce il maggior numero di informazioni possibili sulla realtà osservata e raccontata. Fellini è alla ricerca del suo personale punto di vista, Rossellini cerca invece il punto di vista che comunica agli spettatori il maggior numero di informazioni. Fellini è dunque un operatore al servizio della poesia, Rossellini un operatore al servizio della comunicazione.

Se sono più vicino all'estetica rosselliniana che non a quella di Fellini è perché ritengo che il cinema possa diventare uno strumento di aiuto e non di imposizione, uno strumento liberatorio e non oppressivo, che lascia allo spettatore lo spazio e il tempo per avere una propria opinione su ciò che sta osservando. Per raggiungere tale obiettivo devo mostrare allo spettatore delle immagini realizzate per fornire il maggior numero di informazioni. Non sto parlando di informazioni tecniche o di documenti scientifici, ma del concetto di informazione nella sua totalità. Se il proposito è quello di dare allo spettatore il ruolo di protagonista, e il mio umile compito è di scegliere il punto di vista con cui quell'evento si mostra nel modo più corretto (e non in modo soggettivo, nel senso felliniano), allora posso dire di aver lavorato bene. Il cinema, che lo si voglia o meno, ha un ruolo fortemente pedagogico: i ragazzi stanno più ore davanti a un televisore che davanti a un insegnante o con i loro genitori. Se non riusciamo a fare chiarezza sulla funzione di questo strumento maledettamente pericoloso, faremo dei nostri figli dei mostri. Anzi: lo stiamo già facendo.

Per stabilire quale rapporto vi sia tra la scrittura cinematografica e un documento storico occorre definire che cosa si intende per documento storico. Ho già accennato alla mia esperienza di ricerca che ha portato al film *Tiburzi*. Ho lavorato per anni alla sua preparazione, ho studiato documenti, testi, manoscritti, verbali di polizia, diari dei carabinieri. Domenico Tiburzi ha vissuto in una terra che si chiama Maremma: ancora oggi la sua figura è un elemento di tensione fra gli stessi maremmani. Alcuni di loro lo rievocano con amore e lo venerano come un personaggio mitico, altri invece lo detestano. Mi è capitato di incontrare queste diverse fazioni viaggiando per la Maremma. Tiburzi è morto nel 1896 in un conflitto a fuoco con i carabinieri, ma in circostanze strane, misteriose. Con i miei collaboratori, nel tentativo di ricostruire la vicenda, ho lavorato principalmente sui rapporti di

polizia. Poliziotti e carabinieri battevano sistematicamente la Maremma alla ricerca del brigante e stilavano relazioni che abbiamo consultato.

Nel caso di scontri a fuoco con i briganti c'erano naturalmente dei verbali, e abbiamo consultato anche quelli. Ci è capitato spesso di imbattersi in relazioni false. Come sono arrivato a capire che erano false? Perché mi sono trovato in Maremma a parlare con i discendenti dei carabinieri e con i discendenti dei briganti, che raccontavano storie completamente diverse da quelle che i documenti storici riportavano. L'uccisione del braccio destro di Tiburzi, il Biagini, è riportata in più versioni contraddittorie tra di loro; sulla stessa morte di Tiburzi vi sono più versioni: in una muore suicida; in un'altra viene ucciso a tradimento dal suo braccio destro, Luciano Fioravanti; in un'altra ancora muore ucciso dai carabinieri che avevano circondato la casa dove si era rifugiato. Quale è la verità? Non si sa. Dai verbali, ad esempio, risulta che i carabinieri dichiarano sotto giuramento che Tiburzi è stato ferito nel conflitto a fuoco e che un carabiniere si è avvicinato e gli ha parlato. Tiburzi avrebbe affermato alcune cose per spirare subito dopo. Se si confronta questa dichiarazione con il referto dell'autopsia, veniamo a sapere che il brigante era stato ferito in due punti: nella gamba sinistra e al capo. Il colpo d'arma da fuoco aveva portato via mezza scatola cranica, tant'è vero che nella famosa fotografia in cui si vede Tiburzi morto, legato ad una colonna, ha il cappello calcato all'indietro, in una posizione strana. Nessun maremmano porterebbe il cappello in quel modo, se non un barrocciaio o un gagà. In realtà quel cappello calcato sulla nuca serviva a coprire la mancanza di mezza calotta cranica.

È interessante che in Maremma questa storia sia ancora molto sentita. I racconti non sono di prima mano, ma sono comunque molto vivi. E nel confronto tra memoria orale e memoria scritta capita spesso che quella degli archivi risulti falsa e quella orale vera. È un elemento che ci porta a riflettere sul concetto stesso di documento storico. Ritengo che anche un paesaggio possa essere un documento storico, se è il risultato del lavoro umano. Un paesaggio lavorato al giorno d'oggi con mezzi meccanici è certamente diverso dallo stesso paesaggio lavorato cento anni fa con l'aratro tirato da un mulo. Un contadino che assiste a un film sugli antichi romani in cui appare un filare di alberi si accorge subito che quegli alberi sono stati piantati secondo tecniche moderne. Occorre una particolare attenzione per vedere le tracce che il passato ci ha lasciato. Per me, è documento storico tutto ciò che mi aiuta a comprendere l'epoca che sto indagando. È documento storico l'opera di un pittore, la disposizione urbanistica; certo, anche il documento scritto ma non solo per quello che è vi scritto. Mi sono soffermato, a volte, a osservare dei ghirigori, delle macchie, dei disegnini che il notaio durante il processo di Gostanza ha scarabocchiato sulle sue carte. Mi sono detto: se ha fatto questo disegnino vuol dire che in quel momento è successo qualcosa, magari qualcosa che non ha voluto trascri-

Lucia Poli in *Gostanza da Libbiano*

vere. Così inizio a capire (a immaginare?) il rapporto tra il notaio e la realtà da lui osservata. Sono elementi che mi aiutano a ricostruire, anche poeticamente, il respiro di un'epoca e i legami tra i personaggi di una vicenda.

Il film su Gostanza tratta del rapporto fra il maschile e il femminile, e della paura nei confronti del femminile da parte delle autorità religiose del tempo. È su quella paura, che non è paura generica della strega ma paura della sensualità femminile, che si gioca il dramma di Gostanza. Era quindi necessario indagare anche sulle tracce minime di questa vicenda, per esempio quelle lasciate dal notaio sulle sue carte, che mostrano come costui fosse spaventato dalle azioni della strega. A cosa serve tutto ciò? A essere corretto nel momento in cui devo intervenire sul testo che ho a disposizione. Per *Gostanza* abbiamo tagliato pagine bellissime, lunghi racconti di vita quotidiana, e l'abbiamo fatto perché non erano funzionali al film che intendevamo realizzare. Nel momento in cui decidiamo che un testo storico deve diventare cinema, cioè rappresentazione cinematografica, dobbiamo sottoporlo a tutte le leggi drammaturgiche del caso. Ecco quindi che non posso far parlare un personaggio per mezz'ora, perché spezzerebbe la tensione degli eventi che accadono. Devo quindi trovare un frammento di quel lunghissimo racconto, un elemento che sia essenziale, che dia il senso del tutto ma non metta in discussione la struttura del racconto cinematografico. L'architettura drammaturgica ha bisogno di alcuni elementi fondamentali: un inizio, uno svolgimento interno, una tensione narrativa (che non deve mai cadere) e una conclusione possibilmente sorprendente e inaspettata.

Cesare Zavattini

Zavattini e Bazin: corrispondenza di parola e pensiero

Stefania Parigi

Nel secondo dopoguerra l'incontro tra Zavattini e Bazin non si svolge soltanto sul piano ideale di una sintomatica convergenza di pensiero, radiografata a posteriori dalla critica[1], ma passa attraverso un contatto diretto. È Bazin a prendere l'iniziativa, forse per il tramite del comune amico Nino Frank[2], coinvolgendo Zavattini in una intervista effettuata, molto probabilmente, nel giugno del 1951, presso l'hotel Iéna di Parigi[3], e alla quale segue uno scambio epistolare della durata di circa tre anni.

Dall'analisi delle lettere rinvenute presso l'Archivio Zavattini si deduce, da una parte, che il francese è ansioso di conoscere e profondamente interessato a pubblicare sulla rivista «Cahiers du Cinéma», appena fondata[4], testi zavattiniani che abbiano un sapore *teorico*; dall'altra, che l'italiano ha tra le mani fin dall'estate del '51 i saggi *Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération*, pubblicato su «Esprit» nel gennaio del '48, e *Voleur de bicyclette*, apparso sulla stessa rivista nel gennaio del '49. Si capisce anche, però, che Zavattini tarda a dedicare a questi scritti baziniani un po' del proprio tempo "vorticoso", così come indugia a inviare i propri testi *teorici*[5], forse anche per il sospetto che nutre da sempre verso ogni opera di sistematizzazione.

Il dialogo tra i due è dunque affidato prima di tutto all'immediatezza dell'incontro diretto testimoniato dall'epistolario. Zavattini trova in Bazin una comprensione perfetta, certo più radicale di quella che ottiene nel contesto italiano, al quale tuttavia tutti i suoi discorsi sono prioritariamente rivolti. Per questo forse, sia negli interventi di questo periodo (1951-1954), sia in quelli successivi, non sente mai il bisogno di citare il nome di Bazin. Neppure nel *Diario*, pubblicato su «Cinema Nuovo» a partire dal '52, se ne conserva una qualche fuggevole memoria[6]. Frequenti, al contrario, sono i riferimenti baziniani a Zavattini, nelle recensioni e nei saggi pubblicati dal '49 al '57, dove le idee dell'italiano divengono sempre più oggetto di studio e di confronto[7].

Il libro su De Sica, che il critico francese scrive poco dopo aver conosciuto lo sceneggiatore, tra la fine del '51 e l'inizio del '52, per l'editore

italiano Guanda[8], è tutto orientato dalla parte di Zavattini. Bazin stesso lo riconosce, in una lettera del 13 giugno 1952:

> Il saggio è molto più su di lei che su De Sica e temo per questo di essere ingiusto nei confronti di entrambi: verso De Sica perché gli attribuisco evidentemente qualità che appartengono a lei, a scapito probabilmente di sue qualità, che non so vedere. Verso di lei, attribuendole parzialmente a un altro.
> Ma il problema è insolubile. Non vedo come venirne fuori se non mettendo il suo nome al posto di quello di De Sica in copertina, ma allora il problema si riproporrebbe in senso opposto. Ho acquietato la mia coscienza aggiungendo una nota sul ruolo dello sceneggiatore. Immagino che in Francia la critica avrebbe le stesse difficoltà a distinguere nell'opera di Carné l'apporto di Prévert.
> Spero di avere più libertà e di cavarmela meglio nel libro sul neorealismo che sto preparando. Le *dovrà*, può esserne certo, molto.

A quest'ultimo volumetto, che non verrà mai pubblicato, Bazin accenna già in una missiva del 26 febbraio 1952, dove afferma che sta preparando «per una nuova collana francese un piccolo libro di 125 pagine». Nella stessa lettera esprime il proprio imbarazzo «per quanto riguarda la difficoltà di distinguere equamente ciò che appartiene a lei [Zavattini] e a lui [De Sica]».

Sull'onda di alcuni sfoghi zavattiniani che chiedono di "dare a Cesare quel che è di Cesare", il critico francese mette perfettamente a fuoco la questione del rapporto simbiotico tra lo sceneggiatore e il regista, che in questi anni cruciali (da *Ladri di biciclette* a *Umberto D.*) è allo stesso tempo più vitale e più contrastato che mai[9].

Secondo Bazin, Zavattini rappresenta rispetto a De Sica qualcosa di analogo e contemporaneamente di molto diverso, di non paragonabile al ruolo svolto da Jacques Prévert nei confronti di Marcel Carné e del cosiddetto "realismo poetico". Lo scrittore italiano incarna esemplarmente, ai suoi occhi, l'idea del nuovo cinema del dopoguerra. «Zavattini *è* il neorealismo», scrive nell'intervista pubblicata su «Radio-Cinéma-Télévision». E, nel libro su De Sica, aggiunge significativamente in nota:

> Sia dunque ben inteso che parlo qui meno di De Sica che dei suoi film, ossia di opere precise nelle quali la parte creatrice di Zavattini non si lascia misurare[10].

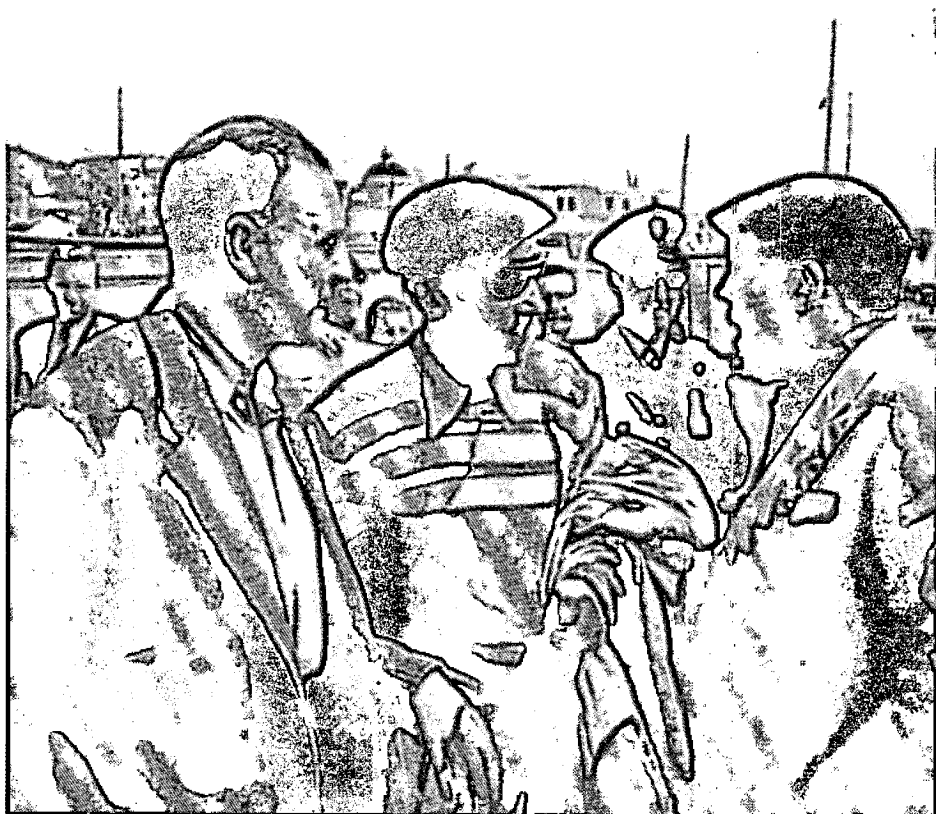
Da questo inestricabile amalgama nasce, ad esempio, il paradosso di un'opera come *Ladri di biciclette* che, mentre contraddice le norme del cinema "sceneggiato", si presenta come una «traduzione fedele», da parte di De Sica, del copione zavattiniano, il quale assorbe in sé i princìpi della propria negazione. Insomma, l'idea estetica del film, fondata sul primato della ripresa rispetto alla sceneggiatura, è già perfettamente e significativamente tutta prefigurata nella fase pre-realizzativa.

La natura della congiunzione tra i due cineasti italiani, tuttavia, si chiarisce meglio a Bazin con il passare degli anni. Già vedendo *Umberto D.*, egli avanza alcune riserve sulla regia desichiana, dovute al privi-

André Bazin

legio della «plasticità dell'immagine» sul suo «ritmo interno», dell'espressione del volto sul movimento dell'attore, e alla eccessiva frammentazione del *découpage* in un'opera basata sulla rappresentazione della durata, sulla continuità temporale[11]. Ne *L'oro di Napoli* questi sospetti si traducono in certezze.

> Ciò che mi pare assai chiaro – scrive – è che il talento del regista procede essenzialmente dal suo talento di attore e che non è, per natura, neorealista. Se la collaborazione Zavattini-De Sica è stata così feconda, è forse allora per l'associazione dei contrari. In questo matrimonio, lo scrittore avrebbe apportato il realismo e il regista una prestigiosa conoscenza del *faire-valoir* teatrale. Ma essi erano troppo intelligenti o troppo dotati per aggiungerli l'uno all'altro, li hanno sottilmente combinati o, se mi si permette questa immagine, emulsionati; teatralità e realismo si sono così sottilmente mescolati che la loro sospensione estetica dà l'illusione di un corpo nuovo che sarebbe il neorealismo. Ma la sua stabilità è incerta e vediamo bene, ne *L'oro di Napoli*, una grande parte della teatralità precipitare al fondo della messa in scena[12].

Anche Zavattini è perfettamente cosciente di certi residui della tradizione spettacolare che ancora permangono in *Sciuscià*, *Ladri di biciclette* e *Umberto D.* e ritiene che, in generale, il proprio iter cinematografico sia «conseguente solamente nei pensieri e non nelle opere»[13]. Le opere infatti non sono sue che parzialmente. E l'idea, coltivata fin dagli anni '30, di

Georges Sadoul, André Bazin e Cesare Zavattini a Cannes, maggio 1953

esordire nella regia, per dar forma coerente a un'ansia sperimentale che trova in campo letterario manifestazioni più avanzate, verrà continuamente rinviata. Ma ciò non impedisce a Zavattini di dire che il neorealismo impone di abolire la figura dello sceneggiatore, poiché il film si costruisce «strada facendo», a ridosso delle cose e non sul tavolino dello scrittore.

> Soggetto, sceneggiatura, regia non dovrebbero essere tre fasi distinte. Lo sono oggi, ma è un fatto abnorme.
> Lo sceneggiatore e il soggettista dovrebbero scomparire: si dovrebbe arrivare all'autore unico: il regista che, finalmente, non può avere niente più in comune col regista di teatro[14].

Il primato della materia

In un articolo su *Due soldi di speranza* del 1952 Bazin, riferendosi al neorealismo in generale, parla di «primato della materia sul soggetto»[15]. Nell'esaltazione della concretezza e della singolarità del dato sensibile, non piegato a una drammaturgia fissata a priori, Rossellini e Zavattini si pongono, per il critico francese, sulla linea tracciata da Renoir.

Nell'intervista all'hotel Iéna, egli riporta alcune frasi zavattiniane che lo colpiscono in modo particolare, perché le ripropone anche alla fine del suo saggio per Guanda.

> Sono come uno che è davanti a un campo e si domanda da quale filo d'erba cominciare. Onestamente, non posso sacrificare il filo d'erba che esiste realmente al campo che esiste solo nella mia mente.

Queste parole hanno lo stesso sapore di quelle renoiriane sull'estetica paterna:

> Mio padre, che diffidava dell'immaginazione, diceva: «Dipingete una foglia d'albero senza partire da un modello. Rischiate la monotonia perché la vostra immaginazione vi fornirà solo alcuni modelli di foglia d'albero. La natura invece ne fornisce milioni, e sullo stesso albero. Non esistono due foglie uguali. L'artista che dipinge se stesso finisce ben presto per ripetersi»[16].

Bazin coglie esemplarmente la tensione zavattiniana verso una conoscenza che si radichi nell'esperienza diretta, che passi attraverso un contatto non mediato da schemi drammaturgici astratti. Nei testi dello scrittore italiano l'approccio fenomenologico al mondo, che per Amédée Ayfre e Bazin alimenta tutto il miglior cinema neorealista, diventa esaltazione dionisiaca della materia vivente. La fisicità zavattiniana tende ad assumere i caratteri di una calorosa e debordante sensualità. L'immagine che egli prefigura ha una natura sensoriale, materica, piuttosto che "rappresentazionale", nel senso che vuole depurarsi dalle convenzioni sceniche e narrative. Come rileva Renato Barilli, Zavattini rifiuta l'illusorietà dell'immagine a vantaggio della sua natura concreta. «Concreta è l'opera d'arte – scrive il critico – che non vuole rappresentare, attraverso immagini virtuali, cose o eventi esistenti altrove, ma divenire essa stessa *quelle* cose, *quegli* eventi»[17]. Un'immagine, dunque, il più possibile denudata dall'"arte della rappresentazione", ridotta a una sorta di grado zero, quasi materia bruta, che rivela molti punti di contatto con le avanguardie dadaiste da una parte, e dall'altra con l'*underground*, con l'*happening*, con le pratiche performative che dagli anni '60 a oggi animano il panorama multimediale delle arti.

Nel '74 Barilli parla di natura «eventica» della letteratura e del cinema zavattiniani. Ayfre, alla fine degli anni '40, usa invece il termine «événementiel». Secondo una formula che l'abate francese applica nel '49 a *Germania anno zero*, precisando che essa è «ormai ben nota al grande pubblico», e che Bazin usa indistintamente per Zavattini, Rossellini e Renoir, l'esistenza precede l'essenza. Il senso, aggiunge Ayfre, «è parte integrante dell'atteggiamento vitale concreto e non è posto a monte di esso»[18]. Ciò significa che il senso è *immanente*, scaturisce da un rapporto non predefinito tra soggetto e oggetto, è affidato alla singola-

rità del contatto tra i corpi e le cose, tra le persone e gli eventi, insomma all'immersione diretta dell'io nel mondo.

La qualità fenomenologica del neorealismo zavattiniano, inteso come un «cinema d'incontro» tra l'io e gli altri, verrà riconosciuta anni più tardi anche da Deleuze, che nel suo *L'immagine-tempo* fa riferimento alla terminologia dello scrittore italiano per definire le proprietà dell'«immagine ottica, sonora (e tattile) pura»: un'immagine «investita dai sensi», che conserva la stessa indefinitezza e sconnessione degli atti vitali[19].

Il filosofo francese rielabora in tal modo le celebri conclusioni a cui giunge Bazin nella sua analisi di *Ladri di biciclette*.

> *Ladri di biciclette* è uno dei primi esempi di cinema puro. Niente più attori, niente più storia, niente più messa in scena, cioè finalmente nell'illusione estetica perfetta della realtà: niente più cinema[20].

L'aggettivo «puro» designa qui un processo di spoliazione del cinema dai codici della rappresentazione che ne hanno determinato fino a quel momento la storia.

Quale realismo?

Quando parla di immagine pura Bazin intende innanzitutto un'immagine depurata dalle incrostazioni di un concetto di realismo fondato sulle logiche della mimesi e della verosimiglianza. Riflettendo su *Le notti di Cabiria*, egli torna a ribadire il legame che corre tra questa "purezza" e l'inclinazione fenomenologica del cinema italiano.

> Il realismo, ancora una volta, non si definisce per i fini ma per i mezzi, e il neorealismo per un certo rapporto di questi mezzi col loro fine. Ciò che De Sica ha di comune con Rossellini e Fellini non è certo il significato profondo dei suoi film – anche quando avviene che questi significati più o meno coincidano – ma il primato dato negli uni come negli altri alla rappresentazione della realtà rispetto alle strutture drammatiche. Più precisamente a un "realismo" che deriva insieme dal naturalismo romanzesco, per il contenuto, e dal teatro, per le strutture, il cinema italiano ha sostituito un realismo, diciamo, per essere sintetici, "fenomenologico", in cui la realtà non è corretta in funzione della psicologia e delle esigenze del dramma. Il rapporto tra il senso e l'apparenza si trova così in qualche modo ribaltato: questa ci è sempre proposta come una scoperta singolare, una rivelazione quasi documentaria che conserva il suo peso di pittoresco e di dettagli. L'arte del regista risiede allora nella sua abilità nel far sorgere il senso di questo avvenimento, o almeno quello che egli gli presta, senza per questo cancellarne le ambiguità. Il neorealismo così definito non è dunque di una determinata ideologia o di un determinato ideale, così come non ne esclude un altro, non più di quanto appunto la realtà non sia esclusiva di qualcosa[21].

L'ultima frase è rivolta polemicamente al dibattito che si va svolgendo in quegli anni in Italia, nel quale Bazin si inserisce direttamente scri-

Fondo fotografico dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico

Vittorio De Sica e Cesare Zavattini alla presentazione milanese di *Miracolo a Milano*

vendo nel '55 la famosa lettera ad Aristarco[22] in difesa di Rossellini, accusato fin da *Germania anno zero* di "tradimenti" e "deviazioni" spiritualistiche. Non c'è dubbio che per il critico francese la novità del realismo italiano non consista tanto nei suoi contenuti ideologici, quanto nella sua ricerca estetica. Nel contesto della discussione italiana, che fin dai primi anni '50 tende a recuperare in funzione postneorealista i modelli della narrativa ottocentesca, le sue idee e quelle consorelle di Zavattini, da sempre impegnato sul fronte dell'antiromanzo, sono soggette quasi fatalmente alla stessa "inesatta comprensione". Un analogo fraintendimento colpirà Dziga Vertov, in parte anche per l'assenza di una adeguata conoscenza delle sue opere e dei suoi testi teorici. A tutti e tre questi uomini di cinema verrà rimproverato un concetto ingenuo e meccanico di realismo, fondato prioritariamente sull'esaltazione delle capacità riproduttive del mezzo, ovvero sull'idea che la tecnica cinematografica possa essere uno strumento neutro e innocente di registrazione della realtà.

Gli studi cinematografici hanno provveduto negli anni a ristabilire prospettive meno distorte al punto che oggi può risultare persino ovvio sottolineare, da un lato, l'acuta coscienza del procedimenti formali di scrittura e, dall'altro, la forte carica etica che contraddistinguono, come

un denominatore comune, pratiche e apparati di pensiero per altro così diversi come quelli dei tre autori in questione.

Per essi il cinema è prima di tutto un modo di porsi rispetto al mondo, di farne esperienza e di prenderne coscienza; rappresenta il più formidabile strumento conoscitivo del loro tempo, investito per queste ragioni di grandi responsabilità, che impongono il rifiuto degli schemi spettacolari e la ricerca di nuove forme di comunicazione ed espressione. Zavattini e Vertov sono accomunati, agli occhi dello stesso Bazin, dal fatto di operare nel bel mezzo di un terremoto storico, ossia in un momento di eccezionalità, che investe gli artisti di una missione rivoluzionaria. Entrambi vedono il cinema come un miscroscopio puntato senza interruzione sul fitto caos degli eventi. L'intento di *analizzare* i fatti guida le loro diverse, ma concomitanti, indicazioni operative. Di fronte alla centralità attribuita da Vertov al montaggio, Zavattini si muove su uno spettro molto ampio di possibilità: l'idea di un cinema della durata convive con altre modalità di scomposizione analitica del tempo e dello spazio, più vicine al progetto dell'avanguardia storica, come ad esempio quella descritta in un appunto dei primi anni '40, intitolato *Un minuto*:

> Conoscere una vecchia situazione in modo nuovo: una lite, un minuto di questa lite mortale, che diventa 90 minuti di cinema senza aggiungere nulla ma soltando accelerando, rallentando, retrocedendo, riavviando, arrestando, ingrandendo, rimpicciolendo, accostando, disgiungendo, anteponendo[23].

In Zavattini, come in Vertov, la scrittura si muove nella direzione del diario, del reportage giornalistico, della riflessione saggistica, piuttosto che della rielaborazione narrativa.

Il pathos dell'epoca in cui entrambi si trovano ad agire li porta a introdurre nel loro vocabolario accenti di messianesimo laico, che verranno aspramente criticati, ma che appaiono in perfetta sintonia con le loro preoccupazioni di esplorazione scientifica o «quasi scientifica», come dice Zavattini, degli avvenimenti. Lo scrittore italiano fa un uso continuo di metafore religiose: la sua stessa idea di cinema come rituale incarnato della conoscenza assume un senso quasi liturgico. L'atteggiamento analitico, che si esprime nella «convivenza» paziente e continua, conduce alla «rivelazione» dei fatti, a scoprire ciò che lo sguardo abituale, condizionato e distratto, non è capace di cogliere. Il neorealismo, proprio in quanto arte morale, non ha per Zavattini il fine di rispecchiare bensì di illuminare le cose di cui fa esperienza. Sono parole e concetti che Bazin recepisce perfettamente quando, parlando del neorealismo zavattiniano, fa riferimento a «una facoltà che avrebbe il cineasta non più di immaginare delle storie in margine alla realtà quotidiana ma di rischiarare questa realtà, d'illuminarla dal di dentro per farne un oggetto di spettacolo e d'amore»[24]. Uno stupore creaturale accompagna la continua tensione dello scrittore

Francesco Golisano in *Miracolo a Milano*

alla scoperta, nello spazio e nel tempo, delle infinite interrelazioni che uniscono le persone e le cose. Si tratta di andare a fondo nel processo conoscitivo, usando la macchina da presa come uno strumento maieutico, che accende e fa vibrare ciò che capita sotto il suo obiettivo. Questa capacità "miracolistica" non appartiene al mezzo, come è stato spesso equivocato, ma è legata al processo.

Quando, dal canto suo, Bazin parla del cinema come *rivelazione* dell'*ambiguità* e del *mistero* del reale, attirandosi contro le accuse di spiritualismo della critica marxista, vuole sottolineare, esattamente come Zavattini, che attraverso il cinema si compie un atto di conoscenza e che questo atto consiste in una ricerca aperta, dall'esito non definito, piuttosto che nella dimostrazione di una tesi precostituita. Negli itinerari singolarmente intrecciati del critico francese e dello scrittore italiano, il rifiuto tendenzioso del montaggio, della recitazione professionale e della drammaturgia classica esprimono il bisogno di rifondare l'atto di conoscenza, liberandolo dai condizionamenti e dai moduli di un pensiero autoritario fissato a priori, ed esaltandone al contrario la natura concreta e relazionale.

> Il neorealismo – scrive Zavattini – rompe tutti gli schemi, respinge tutti i canoni che non sono altro, in sostanza, che codificazioni di limiti. È la realtà che li rompe questi schemi, essendo infiniti i modi dell'incontro da parte dell'uomo di cinema con la realtà (parlo proprio dell'andare in giro con la macchina da presa)[25].

Non c'è soluzione di continuità tra atto vitale, atto conoscitivo e atto estetico. Il concetto di realtà, che nell'immediato dopoguerra smuove fin troppe onde di retorica, è per Zavattini e Bazin strettamente connesso a quello di esperienza. L'"oralità", che il critico francese indica come modalità della conoscenza neorealistica, costituisce per lo scrittore italiano il presupposto irrinunciabile di un «cinema di presenza», che si distende nello spazio e nel tempo del vissuto, instaurando rapporti fisici con le persone e le cose, persino con i pensieri e le forme.

Il Proust dell'indicativo presente

Le coordinate neorealistiche sono per Zavattini quelle di un'attualità che non coincide dogmaticamente con la cronaca minuta, come gli viene obiettato all'epoca. Bazin comprende perfettamente che l'attualità auspicata dallo scrittore non è tematica, ma che consiste «in un modo di vedere e di rappresentare gli avvenimenti come attuali, vale a dire con il massimo di presenza e di vita»[26]. Nell'intervista più volte citata, egli avanza una definizione fulminante di Zavattini, che poi riprenderà con minime variazioni negli scritti successivi: «il Proust del tempo presente». In confronto al telescopio della memoria proustiana, il neo-

realismo zavattiniano opera come coscienza di uno sguardo esercitato sempre *in praesentia*, capace di fissare la percezione degli istanti vitali. Al tempo chiuso e conseguente del racconto esso sostituisce il tempo esistenziale, che si alimenta di vuoti, di sconnessioni, di pause, di frammenti giudicati insignificanti e perciò non passibili di narrazione. L'indicativo presente del neorealismo, sottolinea Bazin, è lo stesso della vita vissuta, non ancora ridotta a racconto. Zavattini ha ristabilito, ai suoi occhi, «l'uguaglianza ontologica»[27] degli istanti concreti della vita, dove non ci sono gerarchie di eventi se non a posteriori, quando il presente si muta in passato. Abolendo il montaggio, lo scrittore italiano vuole annientare lo strumento che ordina il tempo in racconto, in una sintesi ideologica esemplare. Come dirà anni più tardi Pasolini, il montaggio riduce il "senso sospeso" (secondo la formula barthesiana) e aperto degli atti vitali a un significato chiaro e univoco. Scompaiono così l'ambiguità e il mistero del senso che per Bazin connotano la natura fenomenologica del neorealismo e, più in generale, del cinema cosiddetto "moderno". Secondo Ayfre, citato da Bazin, nel neorealismo tutti gli elementi della realtà sono presi in un «bloc événementiel», che è «blocco di durata come di volume», e che «non ci fa grazia né di un secondo né di un gesto»[28].

Questo sentimento della *globalità* e della non separazione dei vari aspetti della realtà (spaziali, temporali, soggettivi, oggettivi, socio-politici, morali ecc.) è profondamente condiviso da Zavattini che, nell'acceso dibattito del secondo dopoguerra italiano, è forse l'unico, insieme a Brunello Rondi[29], a muoversi in spontanea concordanza con le posizioni francesi, nell'orbita di un umanesimo radicale che ha evidenti punti di contatto con il concetto sartriano di "uomo totale".

Non è un caso, forse, che Zavattini e Brunello Rondi affondino le loro radici, anche se in modo diverso, nella cultura cattolica, recepita nei suoi aspetti più vitali e progressivi, e rimangano estranei al pensiero marxista, o almeno ai toni dogmatici e prescrittivi che esso assume in una certa critica di sinistra degli anni '50.

L'evangelismo rivoluzionario di Zavattini è rilevato senza indugio da Bazin, che declina ed esalta in chiave cristiana il suo verbo morale, le sue teofanie laiche. Ma il problema etico è, per il francese, un tutt'uno con quello estetico: l'"amore per il prossimo" che sta alla base dell'idea zavattiniana di neorealismo – così come di quella rosselliniana – si esplica attraverso un modo di gettare lo sguardo nel mondo, di «avere questa misura infinitesimale del tempo»[30], fondata sulla democratica esplorazione fisica di tutti gli istanti della vita di un uomo, che scorrono senza pregiudiziali causalità. L'occhio si pone nella dimensione dell'attesa, più che in quella della scelta o del giudizio, e fa corpo con ciò che sta guardando. Zavattini, dal canto suo, è perfettamente consapevole che la posizione

Carlo Battisti in *Umberto D.*

della macchina da presa è una questione di morale, come diranno più tardi Luc Moullet e Jean-Luc Godard, che cioè la tecnica è legata all'intensità del desiderio conoscitivo.

Il passaggio dal cinema narrativo al cinema saggistico

Negli anni della corrispondenza con Bazin, tra il '51 e il '54, lo scrittore avvia il progetto del «film-viaggio» (*Italia mia*), del «film delle confessioni» (*Siamo donne*) e del «film-lampo» (*Storia di Caterina* in *L'amore in città*). Attraverso queste nuove forme espressive, che rivoluzionano il concetto tradizionale di documentario, egli intende portare alle estreme conseguenze i presupposti morali ed estetici del neorealismo, che trovano il loro sbocco quasi naturale nell'indicazione di un cinema antropologico, impegnato nella ricerca sul campo. Contemporaneamente ritiene che si possa, in questo modo, dare vita a una sorta di contro-cinema indipendente, libero dalle pressioni incrociate dell'industria e del governo, che operano per la restaurazione delle formule spettacolari. Come afferma al congresso di Parma nel '53, il neorealismo è ormai diventato la coscienza insopprimibile del cinema, in quanto gli ha fornito la consapevolezza delle sue funzioni e del suo spettro di azione.

> Con *Umberto D.* – scrive a De Sica già nell'ottobre del '51 – chiudiamo un genere e con *Italia mia* ne apriamo un altro. Non è volontà programmatica di fare nuovo, ma è necessità incalzante del tempo, della ricchezza, della complessità dei sentimenti che si vogliono esprimere. Aggiungerei, della rapidità, simultaneità ed estensione nel tempo e nello spazio[31].

Si tratta di sottrarre sempre di più il cinema al suo «destino fabulatorio» e di fargli acquistare la stessa duttilità, libertà e varietà morfologica della letteratura, che include, accanto al romanzo, il saggio, la poesia, la novella, il diario, l'autobiografia, persino il reportage giornalistico.

Sostenitore, ancor prima di Astruc, della *caméra-stylo*, Zavattini porta nella progettualità cinematografica tutta l'euforia sperimentale che contraddistingue il suo lavoro di scrittore. Sogna, come Vertov, una strumentazione leggera e a basso costo che conduca il cinema a emanciparsi dalla dittatura del mercato, da cui proviene la dittatura dell'intreccio, e a inventare nuovi formati e durate (il film di pochi minuti, come il film di 24 ore), oltre che nuovi modi di fruizione, al di là della canonica sala.

Precorrendo le forme dell'inchiesta televisiva, del *cinéma-vérité* e del *direct cinema*, abolisce il concetto di opera chiusa e promuove quello di lavoro sul campo, del film concepito come processo in fieri, basato sulla «flagranza» dei rapporti tra il regista e i suoi materiali. Sia il metoto dell'inchiesta che quello della riflessione diaristica sono fondati prima di tutto sulla natura relazionale della conoscenza, che si esplica in un continuo

mescolamento del soggetto con l'oggetto, della dimensione di autore con quella di spettatore[32]. La fattografia zavattiniana prevede l'intervento diretto del regista, che partecipa al fatto, non si limita a sceglierlo ma è anche pronto a provocarlo e persino a inscenarlo o a ricostruirlo. Solo in apparente contraddizione con l'imperativo del filmare «durante», anche il «dopo» della ricostruzione può acquisire il carattere di un atto concreto di conoscenza. È questa, ad esempio, l'idea guida del film-lampo su Caterina Rigoglioso, in cui la ripetizione "a caldo" di un evento già accaduto, ad opera dei suoi stessi protagonisti, diventa, come dice Zavattini, un rito quasi scientifico di ricerca del senso nella «geografia di un gesto», nella posizione di un corpo o nel suono di una parola.

Per tutti gli anni '50 e '60 e anche oltre, egli continua a lavorare su queste forme impure di espressione, in cui la finzione si mescola al documento e il ruolo dell'immaginazione creativa si sposta «dal piano dell'intreccio al piano dell'esistenza».

Dall'Italia al Messico, fino a Cuba, Zavattini insiste instancabilmente sulla validità del metodo investigativo, al di là dei risultati operativi, che in certi casi come *L'amore in città* e *Siamo donne* appaiono eccellenti, pur non realizzando integralmente il suo pensiero. Molti progetti, tuttavia, fra cui *Italia mia*, non vedranno mai la luce.

Di questa massa incandescente di idee, Bazin recepisce soltanto alcune tracce impresse nelle lettere che gli invia Zavattini, mentre non riesce a vedere che in ritardo *L'amore in città*, quattro anni dopo la sua uscita in Italia. Davanti a *Storia di Caterina* le sue riserve riguardano soprattutto il principio di far rivivere il fatto di cronaca alla sua reale protagonista. È «un'idea non di realista ma di poeta», scrive, fondata sull'equivoco che il vero possa coincidere con il verosimile. Ma, al di là di tale rilievo, l'accanimento zavattiniano «a spogliare l'impresa cinematografica da ogni traccia di intervento artistico» gli sembra liberare «il terreno per dei fenomeni estetici inattesi e nuovi»[33].

A causa della sua prematura scomparsa, Bazin non fa in tempo a cogliere gli sviluppi più conseguenti del pensiero zavattiniano nei film di Rouch o di Leacock, che, meglio dei registi italiani, sembrano portarne a compimento l'ansia sperimentale. Un'ansia che è insieme di poeta e di antropologo. L'arte e la vita si trasformano da linee parallele in linee tangenti e il piacere, oltre che la funzione, dell'artista è per Zavattini questa esplorazione diretta nei fatti dell'uomo, questo «andare a scoprire tutti i suoi rapporti di solitudine e di moltitudine». Fare un film, dichiara alla fine degli anni '70 ricordando la stagione eroica del neorealismo, «era come fare la guerra, come fare le barricate, era come compiere un atto di appartenenza alla civiltà»[34].

1. Si vedano in particolare i seguenti scritti di Giorgio De Vincenti: *Modernità*, in Guglielmo Moneti (a cura di), *Lessico zavattiniano. Parole e idee sul cinema e dintorni*, Marsilio, Venezia, 1992 e *Il cinema moderno e la nozione di autore*, «Bianco & Nero», 6, novembre-dicembre 1999.
Nell'introduzione a Cesare Zavattini, *Opere*, Bompiani, Milano, 1974, Renato Barilli accenna, pur senza nominare Bazin, a una congiunzione tra Zavattini e la nouvelle vague, in particolare tra Zavattini e Godard.
2. Nino Frank, che diventerà il traduttore ufficiale dei libri di Zavattini in Francia, collabora ai «Cahiers du Cinéma» dal '51 al '54, scrivendo soprattutto articoli sul cinema italiano. È l'autore di *Cinema dell'arte. Panorama du cinéma italien de 1895 à 1951*, André Bonne, Paris, 1951 (ried. in facsimile, Éditions d'Aujourd'hui, Paris, 1982).
3. André Bazin, *Cesare Zavattini ou le néo-réalisme italien*, «Radio-Cinéma-Télévision», 85, 2 settembre 1951.
4. Il primo numero dei «Cahiers du Cinéma» esce nell'aprile del 1951.
5. I «Cahiers du Cinéma» pubblicano i seguenti scritti zavattiniani: il soggetto *Diamo a tutti un cavallo a dondolo* (n. 7, dicembre 1951); *Saluto a Chaplin*, discorso tenuto al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, in occasione della visita del regista (n. 20, febbraio 1953); *Van Gogh*, pagina di diario pubblicata su «Cinema Nuovo», 7, 15 marzo 1953 (n. 29, dicembre 1953). Nel numero 33 del marzo 1954 appaiono gli unici testi di interesse teorico, con il titolo *Thèses sur le néo-réalisme*, che raccoglie un collage di estratti da *Alcune idee sul cinema* («Rivista del Cinema italiano», 2, dicembre 1952), da *Tesi sul neorealismo* («Emilia», 17, novembre 1953) e da *Il neorealismo secondo me*, relazione al convegno di Parma del dicembre 1953.
6. Bazin è anche assente dall'"album fotografico" di Zavattini; presso l'Archivio, tenuto dal figlio Arturo, non ci sono foto che documentino i loro reiterati incontri: a quello del giugno del '51 ne seguono infatti almeno altri tre, avvenuti rispettivamente al Festival di Cannes del '52 e del '53 e al Festival di Venezia del '53.
Mentre l'incontro a Cannes del '53 è suggellato da una foto (che riportiamo a pagina 86) apparsa sul numero 91 (gennaio 1959) dei «Cahiers du Cinéma», dedicato interamente a Bazin, da poco scomparso, si è persa traccia delle fotografie che il critico francese (in una lettera del 25 settembre 1953) dice di aver scattato personalmente a Venezia agli "amici" di Zavattini. Non si ha certezza, infine, che i due si siano visti a Venezia nel '52, nonostante il loro incontro sia stato accuratamente preparato a livello epistolare, e che Bazin sia venuto in Italia anche in virtù del premio Unitalia, vinto con l'aiuto di Zavattini. Il premio consisteva infatti in un soggiorno nel nostro paese e in una somma (75.000 lire) da attribuire al giornalista che avesse «servito meglio la causa del cinema italiano».
7. Il nome di Zavattini, assente dal saggio *Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération* («Esprit», gennaio 1948), compare, ma ancora senza approfondimenti di sorta, in quello su *Ladri di biciclette* («Esprit», novembre 1949). Rimandi più circostanziati al pensiero zavattiniano si trovano in *Une grande oeuvre: «Umberto D.»* («France-Observateur», ottobre 1952), in *Le cinéma italien va-t-il se renier?* («Radio-Cinéma-Télévision», dicembre 1954), *Naples cruelle* («Cahiers du Cinéma», 48, giugno 1955), *De Sica et Rossellini* («Radio-Cinéma-Télévision», settembre 1955), oltre che nella recensione a *L'amore in città* («Cahiers du Cinéma», 69, marzo 1957). Questi testi sono stati ripubblicati in A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, vol. IV (*Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme*, Éd. du Cerf, Paris, 1962); non tutti sono stati raccolti da Adriano Aprà in A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1973.
8. A. Bazin, *Vittorio De Sica*, Guanda, Parma, 1953.
9. Cfr. le lettere scritte da Zavattini a De Sica dal '48 al '52, in C. Zavattini, *Una, cento, mille lettere*, a cura di Silvana Cirillo, Bompiani, Milano, 1988.
10. A. Bazin, *Vittorio De Sica*, cit., p. 10. La nota è soppressa dall'edizione francese del saggio riportata in A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, vol. IV, cit.
11. Cfr. la lettera di Bazin a Zavattini dell'11 aprile 1952, pubblicata alle pp. 109-110 di questo numero.
12. *Naples cruelle* (*L'Or de Naples*), in A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, vol. IV, cit., p. 111.
13. Giacomo Gambetti, *Zavattini mago e tecnico*, Ente dello Spettacolo, Roma, 1986, p. 72.
14. C. Zavattini, *Alcune idee sul cinema*, in *Neorealismo ecc.*, a cura di Mino Argentieri, Bompiani, Milano, 1979, p. 105. Il testo, che è il risultato di una intervista a Zavattini di Michele Gandin, viene pubblicato originariamente su «Rivista del Cinema italiano», 2, dicembre 1952 e in C. Zavattini, *Umberto D.*, Fratelli Bocca Editori, Milano-Roma, 1953.

15. A. Bazin, *Deux sous d'espoir*, «France-Observateur», luglio 1952; poi in A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, vol. IV, cit., p. 69.
16. Jean Renoir, *Ma vie et mes film*, Flammarion, Paris, 1974; trad. it. *La mia vita, i miei film*, Marsilio, Venezia, 1992, p. 146.
17. Renato Barilli, *Introduzione*, in C. Zavattini, *Opere*, cit., p. 17.
18. Amédée Ayfre, *Allemagne année zero* (articolo datato 28 ottobre 1949), in *Le cinéma et sa vérité*, Éd. du Cerf, Paris, 1969, p. 142.
19. Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Éd. de Minuit, Paris, 1985; trad. it. *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano, 1989, pp. 11-36.
20. A. Bazin, *Ladri di biciclette*, in *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1986 (I ed. 1973), pp. 317-318.
21. A. Bazin, *«Le notti di Cabiria» o il viaggio al termine del mondo*, in *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 329.
22. A. Bazin, *Difesa di Rossellini*, «Cinema Nuovo», 65, 25 agosto 1955.
23. C. Zavattini, *Straparole*, Bompiani, Milano, 1967, p. 10.
24. A. Bazin, *Le cinéma italien va-t-il se renier?*, in *Qu'est-ce que le cinéma?*, vol. IV, cit., p. 100.
25. C. Zavattini, *Alcune idee sul cinema*, in *Neorealismo ecc.*, cit., p. 105.
26. A. Bazin, *Le cinéma italien va-t-il se renier?*, cit., p. 102.
27. A. Bazin, *Une grande oeuvre: «Umberto D.»*, in *Qu'est-ce que le cinéma?*, cit., p. 94.
28. A. Ayfre, *Néo-Réalisme et Phénoménologie*, «Cahiers du Cinéma», 17, novembre 1952.
29. L'apertura moderna delle idee di Brunello Rondi è testimoniata dai suoi due libri sul neorealismo: *Il neorealismo italiano*, Guanda, Parma, 1956 e *Cinema e realtà*, Edizioni Cinque Lune, Roma, 1957.
30. Cfr. l'intervista di Bazin a Zavattini nel presente numero della rivista.
31. Cfr. C. Zavattini, *Una, cento, mille lettere*, cit., p. 392.
32. Cfr. le dichiarazioni rilasciate a Gambetti in *Zavattini mago e tecnico*, cit., pp. 184-185.
33. A. Bazin, *L'amour à la ville*, in *Qu'est-ce que le cinéma?*, cit., pp. 148-149.
34. G. Gambetti, *Zavattini mago e tecnico*, cit., p. 183.

Cesare Zavattini o il neorealismo italiano

André Bazin

Sulla quarantina, di bassa statura, con una solida testa rettangolare, folte sopracciglia e capelli brizzolati, Cesare Zavattini ha decisamente l'aspetto di un personaggio di uno di quei romanzi italiani che in Francia sarebbero definiti populisti. Il basco saldamente piantato sulla testa un po' calva contribuisce ulteriormente a dargli un non so che di modesto e di provinciale, un tratto un po' rustico. Lo si direbbe un funzionario della Forestale.

Così Cesare Zavattini, il più grande sceneggiatore italiano, l'autore di *4 passi fra le nuvole*, *Sciuscià*, *Ladri di biciclette* e *Miracolo a Milano*, per citare solo i film più importanti, senza contare le decine di altri in cui il suo nome appare insieme a quello di altri nei titoli di testa, sarebbe un'ottima "comparsa intelligente" in un film di De Sica.

Pur avendo uno spazio limitato e dovendo rinunciare a parlare dell'uomo per potermi dilungare sulle sue idee, c'è tuttavia un tratto della sua personalità che non posso passare sotto silenzio, ed è la sua prodigiosa, straordinaria gentilezza. Ho inflitto per due volte a Zavattini il supplizio di parlare in francese per diverse ore, sottoponendolo a una fitta serie di domande. Cosa pensate che abbia detto alla fine al giornalista che gli aveva fatto perdere tempo? Lo ha ringraziato calorosamente della sua attenzione. È un atteggiamento che merita di essere segnalato a qualche piccolo cineasta francese.

Zavattini o il neorealismo

Perché bisogna sapere che Zavattini *è* il neorealismo italiano. Mi spiego. Sarebbe ridicolo ridurre la moltitudine dei talenti di prim'ordine che costituiscono la gloria attuale della produzione italiana all'influenza di uno sceneggiatore, così come sarebbe eccessivo pretendere che il realismo poetico del cinema francese d'anteguerra si riduca in ultima analisi all'influenza di Jacques Prévert e il realismo psicologico del dopoguerra a quella di Aurenche e Bost. Eppure c'è molto di vero in queste affermazioni dato che il ruolo di Prévert è stato effettivamente deci-

Francesco Golisano e Brunella Bovo in *Miracolo a Milano*

sivo. Diciamo che, per quanto riguarda il cinema italiano, quello di Zavattini lo è ancora di più. Di sicuro forti personalità come Rossellini o Visconti non devono direttamente nulla a Zavattini, ma basta pensare che *4 passi fra le nuvole* è dello stesso regista de *La corona di ferro* e *Fabiola* per valutare l'apporto dello sceneggiatore. Zavattini è al centro del neorealismo italiano, ne è il fermento, allo stesso tempo per l'autorevolezza di film esemplari come *Ladri di biciclette*, per la sua collaborazione a decine di opere minori e infine per l'influenza da lui esercitata su molti giovani sceneggiatori.

Uno sceneggiatore rivendica una scuola

La prima originalità teorica di Zavattini è il suo credere nel neorealismo e il difenderlo con tutto il suo cuore e la sua intelligenza. Il termine "neorealismo" ha infatti il dono di irritare la maggior parte dei cineasti italiani che di solito ci tengono a considerarsi estranei ad esso. È una reazione comprensibile da parte di artisti che rifiutano di lasciarsi classificare ma che non resiste tuttavia a un'analisi critica. Il cinema italiano del dopoguerra presenta nella sua diversità un'unità incontestabile: quella di un certo tipo di realismo che non può essere ridotto a quelli di cui la storia del cinema ci ha già fornito degli esempi e che per questa ragione può essere definito neorealismo. Zavattini ci aiuterà a prenderne coscienza.

«Il cinema è amore per il prossimo»

> Per me, dice Zavattini, il cinema è innanzi tutto una morale. È l'arte che mi permette meglio di conoscere e quindi di amare il prossimo. Ma chi è il mio prossimo, se non prima di tutto ciò che mi è più vicino? Con quale diritto scegliere nella creazione divina questo piuttosto che quello, considerarlo più degno di interesse? Sono come uno che è davanti a un campo che deve descrivere e si domanda da quale filo d'erba incominciare. Onestamente, non posso sacrificare il filo d'erba che esiste realmente al campo che esiste solo nella mia mente.

Da questa morale che si potrebbe definire francescana, Zavattini passa con naturalezza alla sua estetica.

Rinunciare all'intreccio e al personaggio

Il cinema, sotto l'influenza del teatro e di tutto un aspetto della produzione romanzesca, è quasi sempre concepito come *spettacolo.* Si parte da una *storia* divisa in *episodi* che si concatenano secondo una logica drammatica *a priori.* Gli attori incarnano dei *personaggi* che intrattengono con l'azione dei rapporti psicologici e drammatici precisi. Per Zavattini, al contrario, non si tratta di opporre lo spettacolo cinematogra-

fico alla vita reale ma di volgersi verso la realtà in maniera tale che sia quest'ultima a diventare spettacolo. Ma allora bisogna rinunciare alle impalcature della *storia*. Nella vita tutti gli istanti si equivalgono come i fili d'erba di un prato; che ce ne siano di più importanti, lo si può decidere solo in seguito, quando il presente è già diventato passato, e con la riserva supplementare che il futuro rimetterà forse tutto in discussione. Un povero riscuote un biglietto vincente. Direte che il momento importante è quello in cui entra in possesso del denaro? E invece al centoventisettesimo passo, mette il piede su una buccia di banana, scivola e muore. Quel passo era simile a tutti gli altri e, se la macchina da presa non fosse stata lì, avrebbe perso il momento davvero importante. La fedeltà al presente implica pertanto la rinuncia ad ogni intreccio e, di conseguenza, alla nozione di *episodio*, alla quale Zavattini oppone quella di *momento*. E implica anche la rinuncia al *personaggio* e all'attore.

«Vorrei seguire un uomo che cammina, a cui non accada nulla»

Dico a Zavattini che *Ladri di biciclette* illustra perfettamente questa teoria poiché, malgrado la sua eccellente composizione, non si ha mai la sensazione che ciò che capita al protagonista sia necessario. Gli sarebbe sempre potuto capitare qualcos'altro. Al limite, ci si può persino immaginare che nel bel mezzo del film ritrovi la bicicletta. Solo che, a quel punto, non ci sarebbe più il film e ce ne andremmo via con le scuse del regista. Zavattini riconosce che *Ladri di biciclette* è finora ciò che più si avvicina al suo ideale cinematografico. Ma, mi dice, c'è ancora troppo intreccio!

> Sogno di fare un film con un decimo, un centesimo della sceneggiatura di *Ladri di biciclette*. Vorrei seguire semplicemente un uomo che cammina e al quale magari non "accada nulla". Che non accada nulla per i novanta minuti del film, un film di cui pertanto non conoscerei neanch'io la fine.

Cito i russi, Dziga Vertov e il celebre cine-occhio. Ma Zavattini e il neorealismo italiano si oppongono su un punto essenziale al realismo sociale del primo cinema sovietico.

Zavattini e i russi

> La registrazione automatica o fedele della realtà era per i cineasti russi solo la materia prima per la vera operazione estetica: il montaggio. Ora, il montaggio falsa il tempo. Gioca con la durata, ne opera una nuova sintesi con l'evento. La storia di novanta minuti della vita di un uomo che sogno sarebbe necessariamente senza interruzioni, priva di montaggio. Perché il rispetto della realtà è anche rispetto della durata reale. Dobbiamo sempre approfondire, analizzare di più il contenuto dell'istante presente. C'è tutto un universo in un minuto reale della sofferenza di un uomo.

Carlo Battisti (al centro) in *Miracolo a Milano*

Azzardo allora un paragone di cui Zavattini si dichiara soddisfatto: vorrebbe essere il Proust del tempo presente. "Alla ricerca del presente indicativo!" Così come il "telescopio" della memoria "proustiana" riportava il più lontano passato alla superficie della coscienza, la macchina da presa per Zavattini deve amplificare come un microscopio il nostro sguardo sulla realtà presente, permetterci un'analisi di essa sempre più sottile. Il "prossimo" è avere questa misura infinitesimale del tempo.

Una parentesi importante: il neorealismo per Zavattini non significa qualcosa che accade per strada. È capace di interessarsi anche dei novanta minuti di riflessione di un uomo chiuso in una stanza.

Obiezioni e risposte

Il meno che si possa dire di queste idee è che sono paradossali. Viene immediatamente da obiettare a Zavattini le ben note esigenze di un'Arte fatta di scelta, di rinuncia, ecc. Si vedano Boileau e i vari filosofi. C'è, d'altra parte, il gusto del pubblico per lo spettacolo e il dramma. Zavattini replica a quest'ultima obiezione dicendo che il neorealismo ritrova proprio i valori spettacolari senza far ricorso alle categorie drammatiche e nella scoperta della realtà immediata. Allo stupore dei primi spettatori di cinema davanti alle "foglie che si muovono" corrisponde in questo caso la meraviglia di scoprire ciò che è davanti a noi e che non sappiamo vedere. «Voglio, dice Zavattini, che lo spettatore al quale mostro un albero ne abbia una rivelazione abbagliante ed esclami: "Oh, un albero!"». Quanto alla famosa "scelta" che sarebbe alla base dell'arte, credo che Zavattini risponderebbe che l'arte è *amore*. Dipingere ogni filo d'erba è anch'esso un modo di dipingere. Le douanier Rousseau l'ha dimostrato. La bellezza nasce in questo caso dall'amore del cineasta per la vita, dal suo rifiuto di rifiutare tutto ciò che è. Mi guarderei bene dall'attirare Zavattini nella trappola di un vocabolario cristiano se non l'avesse utilizzato lui stesso diverse volte almeno in senso lato e appena metaforico. Questo amore del prossimo spinto minuziosamente fino alle estreme conseguenze estetiche assomiglia molto a una virtù teologale. Può darsi che forzi il pensiero di Zavattini, ma non credo di tradirlo dicendo che, per lui, il cinema, sulla strada appena esplorata del neorealismo, è l'arte specifica della *carità*.

(«Radio-Cinéma-Télévision», 85, 2 settembre 1951
Traduzione dal francese di Massimo Thomas)

Carteggio Bazin-Zavattini

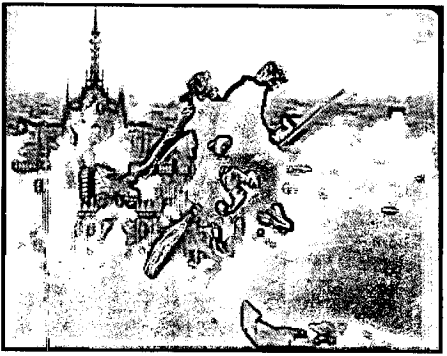
Presso l'Archivio Zavattini di Roma-Reggio Emilia sono conservate 15 lettere di Bazin a Zavattini e 12 di Zavattini a Bazin, scritte tra il luglio del 1951 e il gennaio del 1954.

È il critico francese a iniziare la corrispondenza, il 18 luglio 1951, per chiedere allo scrittore italiano di inviargli fotografie e dati con cui corredare l'articolo che sta scrivendo sul loro incontro, avvenuto poco prima a Parigi (cfr. Cesare Zavattini o il neorealismo italiano, *ripubblicato in questo numero di «Bianco & Nero», pp. 99-104). Ed è ancora Bazin a firmare l'ultima lettera in ordine temporale (14 gennaio 1954) presente in Archivio, che non coincide, molto probabilmente, con la fine dei rapporti reali ed epistolari tra i due. La breve missiva scritta da Zavattini il 13 gennaio 1954 prelude, infatti, a un nuovo incontro parigino con Bazin, mentre in quella del 14 gennaio 1954 il critico francese chiede materiali per il numero di marzo, il 33, dei «Cahiers du Cinéma», dedicato al cinema italiano, e per il resoconto che Jean-Louis Tallenay sta preparando sul convegno di Parma, cui si è recato al posto di Bazin, immobilizzato a letto per una brutta influenza. L'articolo di Tallenay apparirà sul numero di dicembre, il 41, dei «Cahiers du Cinéma».*

Tra le 27 lettere consultate, ne abbiamo scelte 6, privilegiando quelle in cui i due autori esprimono più estesamente il loro pensiero, al di là dello scambio di dati e di testi, delle notizie sulla salute e del tributo di reciproca amicizia.

Ringraziamo Arturo Zavattini, che ci ha messo a disposizione l'Archivio, Janine Bazin, Pier Luigi Raffaelli e Sergio Toffetti, che ci hanno fornito informazioni e materiali.

LADRI
DI BICICLETTE

MIRACOLO
A
MILANO

Lettere di Bazin

Bry-sur-Marne, 17 gennaio 1952

Carissimo Zavattini,

volevo io stesso scriverle da tempo. Nino Frank mi aveva detto che lei temeva che ce l'avessi con lei, per non so cosa, forse per il fatto di non avermi spedito l'articolo promesso. Questa preoccupazione le faceva onore ma non era fondata. So bene che ha un'enorme quantità di lavoro e nessuno, stia certo, penserebbe a un venir meno della sua buona volontà.

La ringrazio ancora, al contrario, dell'amichevole gentilezza che ha dimostrato nei confronti miei e dei «Cahiers du Cinéma». Spero che abbia ricevuto il n. 7. Purtroppo non abbiamo potuto dedicarlo interamente, come ci proponevamo, a *Miracolo a Milano*[1]. Ci sforziamo di seguire l'attualità e l'uscita di un altro film importante, *Los olvidados* di Buñuel, ci ha costretti a fare un numero su Buñuel e sul suo film. Spero che questo accostamento accidentale non le sembri disonorevole. È stato del resto confermato a posteriori dalla *vox populi* e dalla critica. Novembre è stato, in Francia, il mese di *Miracolo a Milano* e di *Los olvidados*. Diverse riviste letterarie mensili che hanno solo una rubrica di cinema occasionale hanno parlato dei due film insieme.

Le segnalo a tal proposito un articolo particolarmente idiota di René Guyonnet nel numero di gennaio di «Les Temps Modernes», seguito da un articolo particolarmente intelligente della sig.ra Vian[2]. Questa persona affascinante, che non è per niente un critico "professionista", ci seppellisce tutti. Il suo articolo su *Miracolo a Milano* è a mio avviso quanto di meglio sia stato scritto a Parigi. Ne parlo tanto più liberamente in quanto mi prende in giro di sfuggita.

Sono furibondo che il successo parigino di *Miracolo* sia stato soprattutto di stima ma credo che dal punto di vista commerciale sia stato lanciato e sostenuto piuttosto male. Jean Renoir, il cui *The River* è uscito subito dopo *Miracolo a Milano*, mi ha detto di aver molto apprezzato il vostro film. Il suo piacere di affrontare il pubblico parigino era avvelenato dall'amarezza di doverlo alla relativa incomprensione nei confronti del vostro film da parte di quello stesso pubblico. Ma il capolavoro di Renoir, *La Règle du jeu*, comincia solo ora, con dodici anni di ritardo, ad essere capito.

Attendo con impazienza *Umberto D.* di cui Nino Frank mi ha detto un gran bene e ancora di più il suo *Italia mia* a cui so che lei tiene tanto.

La ringrazio del suo augurio di vedermi a Roma e del suo invito di cui spero di approfittare un giorno. Come vorrei accettarlo! Sfortunatamente la vita è complicata ed io faccio raramente viaggi esclusivamente di piacere.

Cerco di combinarli con qualche obbligo professionale. Forse se quest'anno andrò a Venezia, proverò a fare una scappata verso Firenze e Roma che conosco appena. Si fa a meno difficilmente dell'Italia quando la si conosce un po'. Il povero J. G. Auriol[3] non si era sbagliato: la felicità è dividere la propria vita tra Parigi e Roma.

Sto sudando sette camice sul piccolo libro su De Sica che ho promesso a Guanda. Potrà sembrarle strano. Di solito sono prolisso sui cineasti che amo. Ma c'è un non so che nella mia ammirazione per De Sica che mi ammutolisce. Posso parlare dei suoi film separatamente ma non di De Sica in generale. Mi vergogno in anticipo di ciò che partorirò penosamente per i lettori italiani.

Sono dispiaciuto per i suoi problemi di salute. So fin troppo bene cosa significa. Spero comunque che la mia lettera la trovi completamente guarito. Quanto a me, tiro avanti, malgrado un inverno parigino particolarmente uggioso. Comunque sono un po' stanco e forse dovrò andare a trascorrere 8 giorni in montagna per resistere fino a primavera.

A presto spero, caro Zavattini. Con amichevole ammirazione

André Bazin

1. Nel n. 7 (dicembre 1951) dei «Cahiers du Cinéma» vengono pubblicati: il soggetto di Zavattini *Diamo a tutti un cavallo a dondolo* e l'articolo di Claude Roy *Réflexions sur (et à propos de) Miracle à Milan*.

2. *Points de vue sur «Miracle à Milan»: 1. Le rose et le noir* di René Guyonnet, 2. *Toto ou du malheur d'être objet* di Michelle Léglise-Vian, «Les Temps Modernes», 75, gennaio 1952.

3. Jean-George Auriol è il fondatore della prima (1928-1931) e della seconda serie de «La Revue du Cinéma». Muore nell'aprile del 1950.

Bry-sur-Marne, 11 aprile 1952

Caro Zavattini,

ho finalmente visto *Umberto D.* e non voglio rinviare ulteriormente l'occasione di dirle tutto il bene che ne penso. È un bellissimo film e il male che alcuni ne dicono o ne diranno non può scalfirlo. Certo, lei (lei e De Sica) prestate più che mai il fianco al malinteso. Alcuni lo vedranno o vorranno vederlo solo come un mélo, vi rimprovereranno il suo sentimentalismo. È assurdo, non conosco dopo Chaplin film in cui la crudeltà sia più intimamente legata, come un'ombra, alla tenerezza. Questo film di pietà per l'uomo è impietoso nei confronti della condizione umana.

Mi è sembrato di cogliervi le intenzioni che mi aveva così gentilmente spiegate: la sua ricerca dell'azione umana come spettacolo, indipendentemente da qualsiasi evento drammatico. Da questo punto di vista, soprattutto la prima parte è estremamente interessante.

Ne consegue che, benché per certi aspetti – essenziali – *Umberto D.* vada oltre *Ladri di biciclette*, non si abbia forse la sensazione unica, meravigliosa della piena e completa riuscita che dava *Ladri di biciclette*.

Probabilmente innanzitutto perché le vostre intenzioni erano più audaci e più difficili da realizzare pienamente. Fare spettacolo con niente, o quasi niente, è una scommessa che in *Ladri di biciclette* avevate fatto solo in parte perché sussistevano ancora alcuni elementi, alcune strutture drammatiche che ritmavano internamente il succedersi degli eventi.

Ma mi chiedo se non ci sia anche una ragione secondaria imputabile alla messa in scena. In *Miracolo a Milano* e in *Umberto D.* De Sica ha scelto uno stile fotografico molto differente da quello di *Ladri di biciclette*. Ammiro molto G.R. Aldo ma tanto la sua fotografia è opportuna in *La terra trema*, opera pesante, lenta, sofisticata nel suo realismo, tanto la considero contraria alle vostre intenzioni, per la frequente rottura del *découpage* che essa impone. A volte il risultato è sicuramente straordinario (la partenza di Umberto D. dall'albergo, alla fine). Ma spesso ci si rammarica dei cambi di inquadratura che rompono la continuità fisica della vicenda. Credo che spesso sarebbe stato preferibile sacrificare la plasticità dell'immagine al suo ritmo interno. In *Ladri di biciclette* l'attore recitava molto di più attraverso il movimento. La messa in scena era costruita non tanto sull'espressione del volto quanto sul modo di muoversi dell'attore. Si aveva la sensazione di vedere scorrere la realtà senza intervenire nel suo svolgersi. Avevo già avuto questa sensazione in *Miracolo a Milano*, ma era un genere di film così diverso da *Ladri di biciclette* che non sapevo bene se questa scelta fosse o meno giustificata. Anche nella composizione dei quadri di Brueghel c'è una scomposizione del movimento interno, una frammentazione delle direzioni dello spazio di cui questo *découpage* potrebbe essere l'equivalente. Ma in *Umberto D.* non può essere co-

sì, al contrario. È qui che i problemi della sceneggiatura si sommano a quelli della messa in scena. Vorrei sapere cosa ne pensa De Sica e quali sono le ragioni che lo hanno spinto a scegliere questo tipo di *découpage*.

Avrà capito, caro Zavattini, che queste riflessioni, di per sé molto discutibili, sono solo un dettaglio rispetto alla mia ammirazione per un film che considero magnifico e senz'altro degno di *Ladri di biciclette*, in quanto si spinge di fatto ancora più avanti sulla strada del neorealismo.

E anche in quanto, malgrado il tema apparentemente più melodrammatico, va oltre nel significato etico. È il tipo di film che si può non amare solo per cattive ragioni estetiche, morali, intellettuali o politiche.

La vedremo presto a Parigi (o a Cannes)?

Cordialmente

André Bazin

Lettere di Zavattini

Roma, 6 maggio 1952

Caro Bazin,

non so se lei mi perdonerà quel colloquio[1] un po' troppo ansioso e peggio da parte mia, ma io ero nelle peggiori condizioni di corpo e di spirito possibili, come lei vide. Se potessi ritirare tutto quello che le ho detto, parola per parola, lo farei. E poi, rivedendola, finirei col ripeterle le cose già dette, poiché la carne è debole.

Leggevo stanotte un altro dei pensieri di Rénard, che ho scoperto soltanto in questi giorni. «Ogni volta che ho parlato un po' troppo a lungo con qualcuno mi par d'esser come un uomo ubriaco che, vergognoso, non sa più dove nascondersi».

Avrei voluto parlarle solamente di *Italia mia* e ascoltare i suoi suggerimenti. Qualcuno lei ha fatto in tempo a darmene e la ringrazio come sempre: parlando con lei mi si chiarisce sempre meglio il concetto delle cose che desidero fare. Sono contento che lei abbia trovato buona l'idea e tale da poter essere svolta proficuamente da Rossellini e da me insieme.

Circa i miei rapporti con De Sica, avrei dovuto riassumere così: io sono l'autore del testo, del copione, egli è il realizzatore (con tutti quei mille problemi d'ordine creativo che la realizzazione di un testo comporta). A ogni modo, io non ripeterò mai abbastanza che il mio incontro con De Sica è stato il fatto più felice, più importante della mia vita cinematografica.

Caro Bazin, sono qui di nuovo al lavoro e penso a quando ci rivedremo, mi preparo sin da questo momento a essere calmo e a non avere il mal di testa. M'informi tempestivamente, la prego, dei suoi progetti di viaggio in Italia.

La ringrazio anche per quello che mi ha ripetuto di *Umberto D.* Da qualche eco che mi è giunta, certi critici, a proposito di *Umberto D.*, hanno manifestato quelle preferenze per il movimento che Alain chiama addirittura brutale, ma lei e io ci siamo trovati d'accordo sia sulle qualità che sui difetti di *Umberto D.* e la assicuro che ciò mi incoraggia enormemente a continuare il mio discorso che potrà essere debole ogni tanto, ma che non è mai fazioso. Faziosi sono invece parecchi nemici del neorealismo.

Le manderò quei due scritti che le ho annunciato sopra il mio modo di vedere il neorealismo, appena saranno usciti. Una nuova rivista italiana, quella appunto di Chiarini, di cui lei conosce l'eccellente saggio su «Belfagor», dedicherà tutto il suo secondo numero[2] ai miei rapporti col neorealismo, tenendo conto anche delle cose sparse che in questi anni ho scritto io stesso sul tema qua e là. Niente di straordinario, vedrà, anzi molto di ingenuo, poiché la mia preparazione culturale è quella che è,

ma credo che si vedrà abbastanza decisamente che io avevo intuito le ragioni morali e sociali del neorealismo da parecchi anni; insomma che avevo coscienza di ciò che facevo e che pertanto le mie dichiarazioni continue che il neorealismo non è morto, ma è appena cominciato, sono, vedi *Italia mia* e altri miei progetti, il naturale svolgimento, quale che sia il loro valore, di quelle vecchie e oramai monotone affermazioni.

Aspetto di rileggermi in italiano quello che lei ha scritto sul neorealismo. Sono profondamente desideroso che gli italiani conoscano il suo pensiero e cioè quale straordinario e penetrante aiuto di chiarificazione, forse unico, lei straniero abbia dato al lavoro del cinema italiano del dopoguerra.

Anche la sua fresca e immediata comprensione del film di Castellani[3] è una prova che noi italiani abbiamo davvero in lei l'occhio più acuto e affettuoso che potevano desiderate.

La saluto e le dico un vero arrivederci presto.

Suo, affezionatissimo Zavattini

1. Si riferisce a un colloquio che si è svolto a Cannes (tra il 3 e il 4 maggio), durante il festival, cui Zavattini si è recato in qualità di rappresentante dell'Associazione Nazionale Autori di Cinema.

2. Il n. 2 (dicembre 1952) della «Rivista del Cinema Italiano» è dedicato ad *Umberto D.* ed è identico al volume: Cesare Zavattini, *Umberto D.*, Fratelli Bocca Editori, Milano-Roma, 1953.

3. La recensione di Bazin su *Due soldi di speranza* uscirà a luglio su «France-Observateur».

Roma, 4 agosto 1952

Caro Bazin,

non si metta a ridere se le dico che per scrivere una lettera devo cogliere dieci minuti di sosta qui all'Albergo Excelsior dove sono venuto a domandare se mi lasciano vedere un po' i retroscena della vita dei camerieri. Intanto che aspetto che mi diano il permesso, posso finalmente pensare a qualche amico. Il primo è lei, incomincio col dirle che in questo periodo mi sono andati a monte due-tre bei progetti. Stavo facendo un film su un fatto di cronaca, un fatto vero, una madre che aveva abbandonato il suo bambino di un anno e mezzo e che poi s'era pentita; protagonista del film doveva essere la vera protagonista del fatto di cronaca; avevo chiamato questo tipo di film: film-lampo[1], costava pochissimo ed era il primo tentativo di liberarsi dei tanti impacci formali del cinema; non spaventavano le accuse di crudeltà e di poco pudore, tutt'altro perché io penso che al cinema dovremmo partecipare tutti come a un rito, con questo spirito di conoscenza diretta, stando sull'umano quasi sperimentalmente; ho detto, con un'apparenza paradossale, che diminuirei le pene a quei criminali che fossero disposti a ricostruire sullo schermo il loro delitto. Altro esempio: giorni fa una donna stava per buttarsi giù da una finestra del Palazzo di Giustizia due minuti dopo che le avevano condannato il marito a 11 mesi e lei restava lì con un figlio in pancia e uno in braccio. Se ci riuscirò, farò "ripetere" il momento drammatico di quella donna e poi seguirò la sua giornata, questa volta vedendola nascere sotto gli occhi[2].

Ma i produttori a un tratto si sono spaventati della novità della cosa, proprio quando avevano già tirato fuori dei milioni obiettando, incredibile ma vero, che la donna era piuttosto bruttina e troppo curva di spalle.

Un altro film che amavo molto era un film che stavo per fare con quattro giovani registi: *Seguendo gli uomini*, ma anche qui sul più bello è mancato il coraggio ai produttori.

Per *Italia mia*, invece, dopo tanta attesa pare che Rossellini e io potremo cominciarla abbastanza presto. Rossellini è sempre appassionatissimo della cosa e quantunque sia quel farfallone che lei sa, cioè uno che vola di fiore in fiore in quanto tutti i fiori lo affascinano, questo d'*Italia mia* è un fiore su cui si posa a piene ali. Sono tanto fiducioso in questa impresa.

Ora non le parlo delle altre cose in pentola tra cui un film su un grande albergo, appunto, visto dalla parte dei camerieri la cui storia è d'ispirazione un po' Charlot, uno Charlot neorealistico.

Resto a Roma tutto agosto, forse in settembre andrò al mio paese, se lei sarà a Venezia, troverò a ogni costo il modo di vederla. Sarebbe troppo bello che lei avesse il tempo e la voglia di venire ospite al mio paese

per qualche giorno; per la verità l'ospiterei a Guastalla, vicina 6 km, dove ci sono alberghi decenti e si mangia bene; il mio paese, Luzzara, è un bel paese, ma non ha neanche un albergo, oppure c'è, ma con delle camere da delitto. Purtroppo non so cosa farò in settembre, non dipende da me, ma dagli impegni che sto precisando in questi giorni. A ogni modo lei mi dica i suoi programmi agostani e settembrini, così, ovunque io sia, la raggiungerò opportunamente con una mia lettera in proposito.

Io spero che le diano il Premio dell'UNITALIA, anche se m'hanno detto una cosa da fare accapponare la pelle: che questo Premio lo danno più secondo un criterio quantitativo che qualitativo. Comunque io ho scritto quello che penso a Piero Gadda Conti (uomo colto intelligente onesto che la conosce e la stima vivamente) e poi a Valignani, personaggio importante dell'UNITALIA e amico mio. Noi italiani pagheremmo in questa maniera solo una piccola parte del debito che abbiamo verso di lei.

Caro Bazin, sta arrivando l'ora di andare in cucina a udire le grida delle "commande". La saluto con affetto

Zavattini

1. Si riferisce a *Storia di Caterina* (regia di Francesco Maselli con la collaborazione di Cesare Zavattini), che uscirà nel 1953, come ultimo "episodio" de *L'amore in città*, n. 1 de «Lo spettatore», rivista cinematografica diretta da Cesare Zavattini, Riccardo Ghione e Marco Ferreri.

2. Di questo caso Zavattini parla anche in *Che cos'è il film-lampo*, numero unico «Premio Viareggio 1952», poi in Cesare Zavattini, *Neorealismo ecc.* a cura di Mino Argentieri, Bompiani, Milano, 1979, pp. 87-88.

Roma, 3 gennaio 1953

Caro Bazin,

tanti auguri per il 1953. Pare che io debba venire a Cannes in quanto mi hanno invitato a far parte della giuria e allora avrò il piacere di parlare con lei quanto desidero; naturalmente, verrò solo se non ci saranno dei miei film in lizza.

Sto lavorando molto, mescolando come sempre il buono e il cattivo. Il progetto più caro è ancora *Italia mia*; come lei sa, prima dovevo farlo con De Sica, poi con Rossellini; purtroppo anche Rossellini ha disertato sul più bello l'impresa preferendo due film con la Bergman. Ora spero molto di condurre in porto la cosa insieme a dei giovani. Un altro progetto che mi sta tanto a cuore è il film del prete goloso, il dramma di un prete sui cinquanta anni molto goloso, e lui è povero e vive in una parrocchia povera. Mi è andato a monte anche il film-lampo, non ricordo se gliene parlai, ma non demordo.

L'atmosfera non è molto favorevole allo sviluppo del discorso neorealista.

E lei che cosa fa? Mi scriva qualche cosa, gliene sarò grato.

La saluto con la speranza di rivederla presto. Ancora auguri.

Suo,

Zavattini

P.S.: (9 gennaio '53)

Caro Bazin,

ho tardato a spedire la mia lettera e così ho ricevuto «L'Observateur»[1] in tempo per aggiungere qualche riga. Ancora una volta lei ha scritto delle cose commoventi e incoraggianti per De Sica e per me. Per quanto mi riguarda devo ripetere che non potevo desiderare un esaminatore più affettuoso e più acuto di lei. Non sono ancora riuscito a scrivere ordinatamente quelle idee sul neorealismo che le promisi. Ogni tanto pubblico qua e là un periodo, una esclamazione, non ho proprio la mente di un teorico. Chissà che, se ci vediamo a Cannes, lei non abbia la bontà e il tempo di incitarmi a stendere queste idee. Il neorealismo per me non solo esiste ma ha sempre più ragione di esistere e tutte le sue strade convergono nel bisogno di conoscenza diretta dell'uomo. Nel film *immaginato* si deve portare dentro tutta l'esperienza del reale, nel film reale (o inchiesta) si deve portare dentro tutta l'esperienza dell'*immaginato*. Significa che il film dei pedinamenti e il film del prete goloso sono due aspetti di una stessa esigenza, però credo che oggi sia più urgente battere sul film dei pedinamenti invece che sul film *immaginato*. Per esem-

pio, un'inchiesta sui preti (e i modi di questa inchiesta sono tanti – ecco le possibilità poetiche sempre presenti) costringe a partecipazioni e a suggestioni più ampie di quante ne provochi ogni altra forma; anche perché bisogna tener conto che ciascun atto, quando è estremo (cioè compiuto secondo le nostre più estreme esigenze), fa nascere altri atti congeneri, guai se non si avesse questa speranza; quindi col racconto del prete goloso, anche se lo farò bene, credo che non raggiungerò l'efficacia immediata, concreta che se mi servissi di persone vere, cioè del modo "inchiesta". Nel mio confuso parlare di Cannes cercai di toccare questo tema; lei non solo capisce ciò che io dico, ma anche quello che vorrei dire: o meglio quello che vorrei fare!

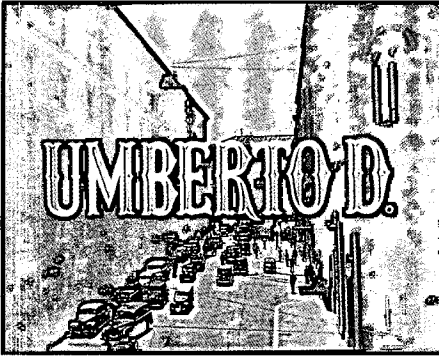
Le manderò il soggetto del prete goloso appena l'avrò finito, per sentire il suo parere; ma sto esagerando nello sfruttarla. Ora sto impiantando con alcuni giovani un film "inchiesta" cui collaborano sei-sette registi: *L'amore in città*.

La ricorda il suo,

Zavattini

1. Su «France-Observateur» Bazin pubblica, nell'ottobre del '52, le recensione a *Umberto D.*

UMBERTO D.

AUMENTATE LE PENSIONI
AUMENTATE LE PENSIONI

Roma, 28 dicembre 1953

Caro Bazin,

sono appena tornato dal Messico e oggi parto per il mio paese dove vado a lavorare in mezzo alla nebbia per una settimana. Tra un treno e l'altro, come si dice, anche se ho fatto 30.000 chilometri in aereo, voglio mandarle i miei più affettuosi auguri. Mi dispiacque tanto che lei non poté venire a Parma[1]. Io dovetti partire da Parma dopo la seconda giornata, e fu un male perché non partecipai alle discussioni conclusive; non solo, ma ero fisicamente in condizioni tanto cattive – stanco, tremendamente stanco come poche volte nella mia vita – che lessi la mia relazione male, parevo un sonnambulo, saltando perfino qualche riga e non trovando più una pagina intiera. Ma non importa, la mia profonda soddisfazione sta in questo; che anche i nemici del neorealismo hanno dovuto rendere omaggio al neorealismo, e oggi il neorealismo, che da troppa gente era considerato morto, viene considerato vivo e la sola bandiera intorno alla quale quelli del cinema italiano possono proficuamente riunirsi. Tutto ciò avrà delle conseguenze, al di fuori di questa o quella poetica; e se la mia poetica non è molto gradita, per intanto mi basta che si sia riaffermato il neorealismo nei suoi valori di libertà e di partecipazione sempre più stretta, sempre più cosciente alla vita sociale. Ho avuto una lunga discussione con il suo amico Tallenay[2], che mi è sembrato una persona molto acuta e rigorosa: stemmo in piedi sino alle tre di notte e col mio pessimo francese chissà che impressione gli ho fatta. Gli dica che dopo sono salito nella mia camera e mi sono seduto a un tavolino, col freddo che veniva su come acqua, a correggere e ricorreggere sino alle dieci e mezzo del mattino la mia relazione: che fu così fitta di correzioni da non raccapezzarmici più (le ho già detto, conseguenza di una mostruosa stanchezza).

A ogni modo continuerò con tutte le mie forze la doppia campagna: per il neorealismo degli italiani e per quello mio in particolare, con le armi che io ho, molto modeste ma qualche volta buone per il solo fatto che ci credo.

Le manderò qualche scrittarello che avrò occasione di fare in questo periodo, in polemica o non sul neorealismo (recentemente è uscita una mia chiarificazione sulla rivista «Emilia» e qualche spunto in una puntata del diario su «Cinema Nuovo»[3] e le mando «Emilia»).

Circa i miei rapporti con De Sica, ai quali lei accenna nel suo libretto, il discorso sarebbe troppo lungo, ma bisogna che un giorno o l'altro io l'affronti; ma desidero affrontarlo con lei come con nessun altro, per la profonda confidenza che lei mi ispira, per la profonda fiducia che ho dei suoi giudizi; le darò molto volentieri tutte le informazioni umane che si

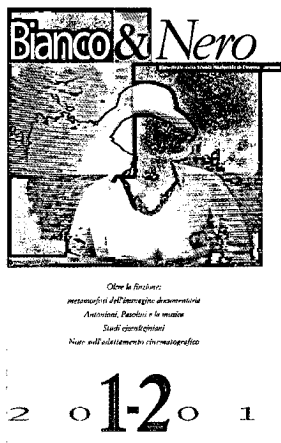
devono dare, mentre quelle estetiche, quelle definitive, le lascio dare a chi come lei ha i mezzi per darle.

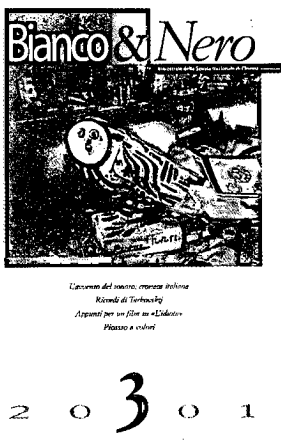
Caro Bazin, le auguro buon anno e spero che questa mia la trovi completamente rimesso. Mi saluti la signora Bazin, l'amico Frank, Lo Duca, con il quale ho passato qualche bella ora al Messico; le mie impressioni sul Messico, proprio impressioni, su quell'ambiente cinematografico, cercherò di dirle in uno dei prossimi numeri di «Cinema Nuovo», la ricordo con affetto.

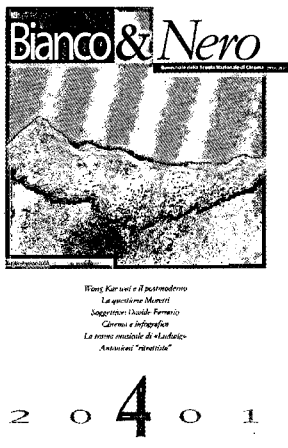
Suo devoto

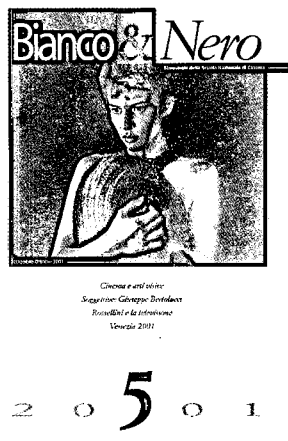
Zavattini

1. A Parma si tenne, dal 3 al 5 dicembre, il noto convegno sul neorealismo.
2. Jean-Louis Tallenay, caporedattore di «Radio-Cinéma-Télévision», partecipò al convegno in sostituzione di Bazin.
3. Si riferisce a *Tesi sul Neorealismo*, «Emilia», 17, novembre 1953. Lo scritto verrà parzialmente ripubblicato da Bazin sul numero 33 dei «Cahiers du Cinéma», marzo 1954. La puntata del diario cui Zavattini allude è forse quella intitolata *4 maggio 1953*, «Cinema Nuovo», 11, 15 maggio 1953.

Bianco & Nero 2001

Numero 1-2

Saggi La teoria del montaggio di Ejzenštejn *di Pietro Montani*; Sergej Ejzenštejn: l'attore mancante *di Francesco Pitassio*; **Note** Dalla letteratura al cinema: adattamento o ri-creazione? *di Carlo Testa*; **Dossier Oltre la finzione** Forme della soggettività. Tra generi e media *di Silvia Tarquini*; Dallo specchio al discorso. Video e autobiografia *di Sandra Lischi*; Il documentario d'autore nel cinema italiano. Dal dopoguerra alla contestazione *di Serafino Murri*; «Häxan», un film-saggio nell'epoca del muto *di Ivelise Perniola*; Resnais: strategie comunicative dell'immagine documentaria *di Maurizio Regosa*; Pierre Perrault: la trilogia dell'Île aux Coudres *di Antonio Costa*; **Cinema e musica** Antonioni: la poetica dei materiali *di Giuseppe D'Amato*; Note sulla musica di Pasolini *di Luciano De Giusti*

Numero 3

Saggi La ricezione della rivoluzione sonora in Italia *di Paola Valentini*; Il dibattito sul sonoro nelle riviste italiane *di Stefania Carpiceci*; **Dossier Tarkovskij** Il tempo come memoria della Madre. Riflessioni su «Lo specchio» *di Alessio Scarlato*; «Stalker»: una novella musicale di tardo '900 *di Umberto Fasolato*; Tempo di viaggio. Gli itinerari italiani di Tarkovskij *di Franco Vigni*; Il cinema come nostalgia. Tarkovskij visto da Marker *di Ivelise Perniola*; Note per l'adattamento de «L'idiota» *di Andrej Tarkovskij*; **Cineteca** Picasso e i film sull'arte *di Paola Scremin*; «Incontrare Picasso» *di Luciano Emmer*

Numero 4

Saggi Wong Kar-wai. Dentro e fuori Hong Kong *di Alberto Pezzotta*; La questione Moretti fra politica e mito *di Flavio De Bernardinis*; La trama musicale di «Ludwig» *di Sarah Revoltella*; **Soggettive** Mi ami? Ovvero, il fascino invadente della borghesia *di Davide Ferrario* **Osservatorio** Cinema e infografica *di Cosetta G. Saba*; **Documenti** Antonioni "ritrattista" *di Giorgio Tinazzi*; Volti e paesaggi (1938-47) *di Michelangelo Antonioni*: Strada a Ferrara; Ritratto; Uomini di notte; Per un film sul fiume Po; Una città di pianura

Numero 5

Saggi Cinema e arti visive: lo spazio del museo *di Antonio Costa*; **Soggettive** Piccola recensione autarchica *di Giuseppe Bertolucci*; **Dossier Rossellini e la televisione** L'enciclopedia storica di Rossellini *di Adriano Aprà*; Da «Atti degli Apostoli» ad «Anno uno»: l'immagine di Roma negli ultimi film di Rossellini *di David Forgacs*; Per un buon uso degli audiovisivi *di Roberto Rossellini*; **Venezia 2001** Panoramica italiana *di Stefania Parigi*; Andrzej Munk: note su una retrospettiva di ricerca *di Sergio Grmek Germani*; L'eredità di Munk *di Bożena Janicka*; L'immagine della deriva o la deriva dell'immagine. Sul cinema di Guy Debord *di Bruno Di Marino*

Numero 6

Saggi Stile e realtà nel cinema di Hou Hsiao-hsien *di Alberto Pezzotta*; Kieślowski: un'immagine esemplare «Trois couleurs: Rouge» *di Luca Venzi*; **Soggettive** Film d'amore *di Daniele Segre*; **Incontri** Scorsese, tra Hollywood e New York; **Dossier Rossellini e la televisione** Il progetto rosselliniano sulla civiltà musulmana *di Fereydoun Hoveyda*; Islam *di Roberto Rossellini*; La nascita; Cinque pellegrinaggi; Lettera a Hoveyda; **Documenti** Antonioni e il colore *di Giorgio Tinazzi* Scritti (1940-1947) *di Michelangelo Antonioni*: Del colore; Suggerimenti di Hegel; Il colore e l'America/Il colore non viene dall'America

Tutto il cinema

9000 pagine di testi storiografici, corredati da oltre

VOLUME X - 1960/1964

a cura di Giorgio De Vincenti

pp. XVI-732 con 270 illustrazioni in bianco e nero e 40 a colori

scritti di

Adriano Aprà, Mino Argentieri, Sergio Bassetti, Sandro Bernardi, Alberto Boschi, David Bruni, Vincenzo Buccheri, Mariapia Comand, Antonio Costa, Callisto Cosulich, Elena Dagrada, Caterina d'Amico, Ugo De Berti, Luciano De Giusti, Stefano Della Casa, Giorgio De Vincenti, Bruno Di Marino, Mariagrazia Fanchi, Virgilio Fantuzzi, Alberto Farassino, Mario Gallo, Marco Giusti, Alberto Guerri, Pasquale Iaccio, Alessandra Levantesi, Giacomo Manzoli, Stefano Masi, Roy Menarini, Lino Micciché, Guido Michelone, Morando Morandini, Roberto Nepoti, Stefania Parigi, Lorenzo Pellizzari, Maurizio Porro, Umberto Rossi, Mario Sesti, Liborio Termine, Giorgio Tinazzi, Anita Trivelli, Aldo Viganò, Franco Vigni, Federica Villa, Vito Zagarrio, Sandro Zambetti

in appendice 100 pagine di documentazione

Cent'anni di storia ricostruiti nell'intreccio di fantasia, arte, divismo, ideologia, politica, società, interdipendenze culturali, inconscio collettivo, progresso tecnologico, modelli di comportamento.

Ogni volume è curato da uno o più storici del cinema e si avvale di numerosi contributi illustrati con criteri rigorosamente filologici, redatti dai maggiori esperti che operano nel sistema universitario e da giovani studiosi cui sono state affidate apposite ricerche.

In una continua integrazione tra analisi storico-critica e apparati documentari ogni volume si avvale di saggi di ampio respiro che danno le

PIANO DELL'OPERA E

I	1895/1907	Aldo Bernardini
II	1908/1914	Paolo Bertetto
III	1915/1923	Michele Canosa e Giulia Carluccio
IV	1924/1933	Leonardo Quaresima
V	1934/1939	Orio Caldiron
VI	1940/1944	Ernesto G. Laura
VII	1945/1948	Callisto Cosulich
VIII	1949/1953	Luciano De Giusti

COMITATO SCIENTIFICO

Lino Micciché, Adriano Aprà, Mino Argentieri, Francesco Casetti, Antonio Costa, Lorenzo Cuccu, Alberto Farassino, Gianni Rondolino, Giorgio Tinazzi, Bruno Torri

italiano in 15 volumi:
di documenti, di filmografie
2000 illustrazioni

coordinate e le interpretazioni dei fenomeni d'insieme che caratterizzano il periodo considerato, di saggi di approfondimento su precise tematiche e singole personalità e di brevi interventi che rievocano particolari aspetti estetici, mediologici, merceologici, cronachistici. A seguire sono raccolti i documenti – testi legislativi, statistiche cinematografiche, brani giornalistici, prese di posizione associative, cronache – che offrono una puntuale ricostruzione degli eventi che hanno contraddistinto il periodo. Ogni volume è inoltre completato dalle filmografie per autori e per anni, dalla bibliografia, dagli indici dei nomi e dei film.

VOLUME XI - 1965/1969
a cura di Gianni Canova
pp. XII-712 con 280 illustrazioni in bianco e nero e 40 a colori

scritti di
Ezio Alberione, Mino Argentieri, Luca Beatrice, Sandro Bernardi, Paolo Bertetto, Alberto Boschi, Vincenzo Buccheri, Riccardo Caccia, Orio Caldiron, Patrizia Calefato, Gianni Canova, Valerio Caprara, Fausto Colombo, Ermanno Comuzio, Antonio Costa, Callisto Cosulich, Lorenzo Cuccu, Flavio De Bernardinis, Luciano De Giusti, Stefano Della Casa, Bruno Di Marino, Ruggero Eugeni, Virgilio Fantuzzi, Alberto Farassino, Luisella Farinotti, Leonardo Gandini, Cosetta G. Saba, Barbara Grespi, Giacomo Manzoli, Franco Marineo, Tullio Masoni, Roy Menarini, Lino Miccichè, Roberto Nepoti, Lorenzo Pellizzari, Guglielmo Pescatore, Marco Pistoia, Veronica Pravadelli, Filomena Presutti, Roberto C. Provenzano, Mario Sesti, Giorgio Simonelli, Giovanni Spagnoletti, Giorgio Tinazzi, Dario Tomasi, Bruno Torri, Federica Villa, Vito Zagarrio, Sandro Zambetti
in appendice 100 pagine di documentazione

CURATORI DEI VOLUMI

IX	1954/1959	SANDRO BERNARDI
X	1960/1964	GIORGIO DE VINCENTI
XI	1965/1969	GIANNI CANOVA
XII	1970/1976	EMANUELA MARTINI
XIII	1977/1985	VITO ZAGARRIO
XIV	1986/2000	RUGGERO EUGENI E SANDRA LISCHI
XV INDICI		

Biblioteca di **Bianco & Nero**

Saggistica

Serge Daney, *Ciné Journal*, 1999

Riccardo Redi, *Cinema muto italiano (1896-1930)*, 1999

Giovanni Buttafava, *Gli occhi del sogno. Scritti sul cinema*, a cura di Lorenzo Pellizzari, 2000

Giovanni Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*, a cura di Fausto Malcovati, 2000

Paolo Bertetto, *L'enigma del desiderio. Buñuel, Un Chien andalou e L'Âge d'or*, 2001

Maria Coletti, *Di diaspro e di corallo. L'immagine della donna nel cinema dell'Africa nera francofona*, 2001

Quaderni

Leonardo De Franceschi, *Il film «Lo straniero» di L. Visconti. Dalla pagina allo schermo*, 1999

Il cinema di Luchino Visconti, a cura di Veronica Pravadelli, 2000

Documenti e strumenti

Virgilio Tosi, *Quando il cinema era un circolo. La stagione d'oro dei cineclub (1945-1956)*, 1999

Yvette Biro, Marie-Geneviève Ripeau, *Nudo da vestire. Sceneggiare l'immaginazione*, 1999

Ennio Morricone, Sergio Miceli, *Comporre per il cinema. Teoria e prassi della musica nel film*, a cura di Laura Gallenga, 2001

Sandra Lischi, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, 2001

Quaderni della **Cineteca**

Il buono, il brutto, il cattivo di Sergio Leone, a cura di Angela Prudenzi, Sergio Toffetti, 2000
NON IN COMMERCIO

Roma nel cinema tra realtà e finzione, a cura di Elisabetta Bruscolini, 2000

La memoria del cinema. Restauri, preservazioni e ristampe della Cineteca Nazionale 1998-2001, a cura della Cineteca Nazionale, 2001
NON IN COMMERCIO

Quaderni della **Biblioteca Luigi Chiarini**

Luigi Chiarini 1900-1975, a cura di Orio Caldiron, 2001
NON IN COMMERCIO

Antonella Montesi (con la collaborazione di Leonardo De Franceschi), *BiblioVisconti*, volume 1
NON IN COMMERCIO

Fuori **collana**

Mario Serandrei, *Gli scritti. Un film: "Giorni di gloria"*, a cura di Laura Gaiardoni, 1998

Carlo Lizzani, *Attraverso il Novecento*, 1998

Ilaria Caputi, *Il cinema di Folco Quilici*, 2000

Bianco & *Nero* viene distribuito nelle seguenti librerie:

Val d'Aosta
AOSTA: Minerva

Piemonte
ALBA: Gutenberg
ASTI: Il Punto
BIELLA: Del Viale, Giovannacci
BRA: Crocicchio
MONCALIERI: Arco
OMEGNA: Il Punto
TORINO: Agorà, Artemide, Book Store, Campus, Celid, Claudiana, Comunardi, Coop. di cultura don Milani, Facoltà Umanistiche, Feltrinelli, Gulliver, Hobby Libri, Lis, Mondadori, Noce

Lombardia
BERGAMO: Bergamo Libri, Seghezzi
BRESCIA: Feltrinelli, Rinascita
COMO: Mondadori
CREMA: Dornetti
CREMONA: Fer-Net, La Rateale
INTRA-VERBANIA: Alberti
LEGNANO: Coop. Libraria Popolare
MANTOVA: Luxembourg, Nautilus
MILANO: Cavour, Clued, Del Corso, Dello Spettacolo, Einaudi, Hoepli, Feltrinelli-B. Aires, Feltrinelli-Duomo, Feltrinelli-Manzoni, Feltrinelli-Sarpi, Pop, Rizzoli, Sapere, Utopia
MORTARA: Mirella
PAVIA: Delfino
VIGEVANO: Feltrinelli
LUGANO: Melisa

Trentino-Alto Adige
BOLZANO: Europa, Cappelli
PERGINE VALSUGANA: Athena
S. MARTINO DI CASTROZZA: Fincato
TRENTO: Ancora

Veneto
BASSANO DEL GRAPPA: La Bassanese, Palazzo Roberti
CITTADELLA: Bottega del Libro
CORTINA D'AMPEZZO: Lutteri
CONEGLIANO: Canova
ODERZO: Becco Giallo
PADOVA: Accademia, Feltrinelli, Mondadori
VENEZIA-MESTRE: Don Chisciotte, Feltrinelli, Patagonia
VERONA: Mondadori per voi, Rinascita
VICENZA: Galla

Friuli-Venezia Giulia
GORIZIA: Goriziana
MONFALCONE: Rinascita
PORDENONE: Al Segno
SACILE: Brunetta
TRIESTE: Tergeste
UDINE: Friuli, Tarantola

Liguria
ALASSIO: Pozzi
ALBENGA: Atena, S. Michele
CHIAVARI: Fenice
GENOVA: Feltrinelli, Fiera del Libro
RAPALLO: Fiera del Libro
RECCO: Esplorazione
SAMPIERDARENA-GENOVA: Roncallo
SANREMO: Piccola Libreria, Sanremo Libri
SAVONA: Moneta

Emilia-Romagna
ARGENTA: Cavalieri
BOLOGNA: Bolognina, Emmequattro, Feltrinelli, Minerva, Mondadori per voi, Novissima, Parolini
CARPI: Rinascita
CESENA: Bettini (via B. Croce), Bettini (via Vescovado)
FAENZA: Incontro
FERRARA: Feltrinelli, Mel Books
FORLÌ: Cappelli, Edimax
MODENA: Feltrinelli
PARMA: Feltrinelli, Fiaccadori
PIACENZA: Feltrinelli, Tuttilibri
REGGIO EMILIA: Libreria del Teatro, Marcel Proust, Nuova Libreria Rinascita, Vecchia Reggio
RIMINI: Jaca Book, La Moderna

Toscana
AREZZO: Pellegrini
EMPOLI: Rinascita
FIRENZE: Alfani, Editrice Fiorentina, Feltrinelli, Giubberosse, Rinascita, Salimbeni, Seeber
LIVORNO: Belforte
LUCCA: Baroni
MASSA: Mondoperáio
PISA: Feltrinelli, Goliardica, Internazionale Vallerini, Mondadori
PISTOIA: Libreria dello Studente, S. Biagio
PONTEDERA: Carrara
SESTO FIORENTINO: Rinascita
SIENA: Feltrinelli, Ticci
VIAREGGIO: Galleria del Libro, Lungomare, Nuova Vela

Marche
ANCONA: Fagnani
ASCOLI PICENO: Rinascita
CANDIA-ANCONA: Fornasiero
CIVITANOVA MARCHE: Rinascita
FABRIANO: Babele
MACERATA: Piaggia
OSIMO: Colonnelli
PESARO: Campus
RECANATI: Dell'Incontro
SENIGALLIA: Sapere Nuovo
URBINO: Goliardica

Umbria
PERUGIA: L'Altra, Simonelli

Lazio
ROMA: Adria, Comed, Diffus. Edit. Romana, E.L., Eritrea, Europa, Feltrinelli, Gremese, Hollywood, Il Leuto, Librars et Antiquaria, Lungaretta, Mel Books, Micheletti, Mondadori, Renzi, Rinascita, Rizzoli Chigi, Spazio Comune

Molise
ISERNIA: Patriarca

Campania
AMALFI: Savo
AVELLINO: Book Show, Petrozziello
CASERTA: Cenacolo, Croce
CASORIA: Nuova Edigross
CAVA DEI TIRRENI: Rondinella
NAPOLI: Dante e Descartes, Deperro, Feltrinelli, Guida, Il Punto, Il Segnalibro, Internazionale Guida, L'Internazionale, Loffredo Luigi, Marotta, Minerva
SALERNO: Feltrinelli, Internazionale

Puglia
BARI: Feltrinelli, Laterza

Calabria
SOVERATO: Incontro

Sicilia
CALTANISSETTA: Paolo Sciascia
CATANIA: Bonaccorso, Centro culturale Cavallotti, Culc, Dal Libraio, Giannotto, La Cultura, Lapaglia, Tuttolibri
MESSINA: Hobelix, Ospe
PALERMO: Broadway, Dante, Feltrinelli, Flaccovio, Il Libraio, La Nuova Presenza, Libreria dell'Universitario
SIRACUSA: Il Libraio

Sardegna
CAGLIARI: Didattica Libri

Garanzia di riservatezza informativa ex articolo 10. Legge 675/96
I suoi dati personali sono trattati in forma automatizzata al solo fine di prestare il servizio in oggetto che comprende, a sua discrezione, l'offerta di prodotti e servizi di *Bianco & Nero*, con modalità strettamente necessarie a tale scopo. Il conferimento dei dati è facoltativo: in mancanza, tuttavia, non potremo dar conto del servizio. I dati non saranno divulgati.

Guarantee of Privacy. Ref. article 10. Italian Law 675/96
Personal information supplied for the purposes of a subscription to *Bianco & Nero* will be added to our data bank for the exclusive use of the publisher Marsilio. While you are not obliged to provide this information, Marsilio can not guarantee its services if this consent is not given.

Cognome, nome / Surname, name

Indirizzo / Address

Cap / Postcode Città / City

Stato / Country Tel. / Phone

Bianco & Nero

❒ Desidero prenotare n. .... abbonamento/i per un anno (4 numeri + 1 numero doppio):
L. 80.000 - Euro 41,32 (Italia), L. 100.000 - Euro 51,65 (Europa), L. 120.000 - Euro 61,97 (altrove)

❒ Please send me n. .... annual (4 issues + 1 double issue) subscription/s:
L. 80.000 - Euro 41,32 (Italy), L. 100.000 - Euro 51,65 (Europe), L. 120.000 - Euro 61,97 (elsewhere)

Forma di pagamento / Payment

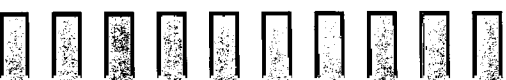
❒ Unisco assegno bancario / I enclose a cheque

❒ Ho versato sul vostro c/c postale n. 222307 / I have utilised Italian Post Office account n. 222307

❒ Autorizzo pagamento con carta di credito / I authorise you to charge my: ❒ American Express ❒ Visa ❒ Carta Si
n. ______________________ scadenza / expiry date ______________

❒ Inviate fattura (solo per enti e istituzioni) / Invoice for Companies and Public Bodies only
Data / Date Firma / Signature

Cedola
di commissione
libraria

NON AFFRANCARE
Francatura ordinaria
a carico del destinatario
da addebitarsi sul conto
di credito speciale n. 334
presso l'Ufficio Postale
di Venezia C.P. (Aut. Dir.
Prov. P.T. di Venezia n.
44242/3/II del 29.12.83)

Marsilio Editori s.p.a.
Marittima - Fabbricato 205
30135 Venezia
ITALY

Sped. in abb. post. 45% art. 2 Comma 20/B Legge 662/96 Filiale di Padova

Distribuzione
Marsilio

€ 10,00

ISBN 88-317-7933-8

9 788831 779333